que sais-je ?

LA CHANSON FRANÇAISE DE LA RENAISSANCE

GEORGES DOTTIN

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

La chanson française de la Renaissance

GEORGES DOTTIN
Maître-Assistant à l'Université de Lille III

ISBN 2 13 038136 7

Dépôt légal — 1re édition : 1984, février

© Presses Universitaires de France, 1984
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Le temps n'est plus où les concerts de musique profane du XVI^e^ siècle se limitaient à quelques pièces de Janequin et de Lassus. Grâce aux études et aux éditions aujourd'hui disponibles, l'on peut (sans trop risquer d'erreurs) parvenir à une vue d'ensemble sur la chanson polyphonique de la Renaissance.

A quel public étaient destinés les petits livrets de chansons françaises édités à Venise d'abord, puis à Paris, Lyon ou Anvers ? L'iconographie française nous présente surtout des concerts en milieu aristocratique. Selon un témoignage écrit, cependant, les « moindres artisans » étaient quand même capables d'exécuter le contrepoint simple (vertical) des chansons à danser appelées *voix-de-ville.* Par ailleurs, si l'on imprimait des pièces à deux ou trois voix dans un but pédagogique — à l'intention des débutants — les chansons à cinq, six, sept voix s'adressaient évidemment à des amateurs exercés, et aussi à des professionnels. Ces derniers apprenaient leur métier dans ces écoles de musique que constituaient les maîtrises des cathédrales : la plupart des compositeurs de l'époque y occupaient les fonctions de chantre ou de chef de chœur, et accédaient même à la prêtrise. Fonction peu compatible, apparemment, avec la composition de chansons profanes, dont les paroles bravaient parfois l'honnêteté. Mais l'on sait que le siècle de Rabelais se montrait moins rigoriste que le nôtre sur ce chapitre...

Comme on le verra au cours des pages suivantes, l'évolution de la chanson polyphonique ne correspond pas toujours à un développement chronologique linéaire, ni à une aire géographique limitée. L'esthétique d'un Janequin ou celle d'un Le Jeune, par exemple, se comprendrait imparfaitement sans un regard porté vers les Flandres, et aussi vers l'Italie ; sans un regard rétrospectif sur la chanson « rustique » qui fleurissait à l'époque de Louis XII. Si un certain équilibre du style semble atteint à l'époque de François Ier, l'italianisme, en revanche, domine incontestablement la seconde moitié du siècle. Et lorsque s'achève le règne d'Henri III, la chanson polyphonique proprement dite cède la place à l'*air de cour*, simple transformation aristocratique des voix-de-ville évoquées ci-dessus.

En définitive, tout se passe comme si la chanson de la Renaissance était le lieu et l'enjeu d'une lutte entre le style « savant » (écriture horizontale) et le style « populaire » (écriture verticale). Que ce dernier ait finalement prévalu ne doit pas nous étonner outre mesure : il contenait en germe l'harmonie et la tonalité modernes.

PROLOGUE

DES PUBLICATIONS DE PETRUCCI À CELLES D'ATTAINGNANT (1501-1528)

Dans le courant du XV^e^ siècle, la chanson française était devenue la forme essentielle de la musique profane dans les milieux artistiques d'Europe. Ce n'est donc pas un hasard si l'incunable de la musique polyphonique, l'*Odhecaton* de l'éditeur vénitien Petrucci (1501), présente toutes les apparences d'un chansonnier français. Ce recueil, en grande partie à 3 voix, reste encore tourné vers le passé. Les deux suivants, *Canti B* (1502) et *Canti C* (1504), annoncent en revanche la prééminence future de l'écriture nouvelle à 4 voix. Cependant, dans les années 1500-1520, alors que la chanson galante s'en tient volontiers aux 3 voix et aux formes fixes traditionnelles, c'est le *genre rustique* qui offrira les exemples les plus modernes de la chanson à 4 voix. Très révélatrice à cet égard est l'œuvre profane d'un musicien comme L. Compère.

I. — La chanson rustique à 4 voix

La chanson rustique se distingue de la chanson galante par la nature du poème, tout d'abord. Celui-ci traite généralement un thème rural ou satirique, selon un style et une versification irréguliers, que les Arts poétiques de l'époque appellent *rhétorique rurale* (assonances au lieu de rimes, formules métriques archaïsantes : 5 + 5, 7 + 4, etc.). Ce genre poétique peut-il être qualifié de « populaire » ? Les folkloristes se montrent assez réticents à cet égard. Il faut en effet prendre en compte le goût atavique que montrait l'aristocratie, depuis le Moyen Âge, pour les « bergeries » en tout genre. Celles-ci, dans la plupart des cas, ne sont que des imitations « savantes » des genres populaires.

Du point de vue musical, la chanson rustique est — en principe — composée à partir d'une monodie préexistante. Un peu plus de 200 mélodies nous ont ainsi été conservées dans les manuscrits de l'époque (1). Beaucoup ont disparu, c'est évident; mais il est possible, assez souvent, de les reconstituer à partir des compositions polyphoniques postérieures. Il est probable d'ailleurs que certains musiciens inventaient eux-mêmes leurs propres mélodies dans le style populaire. Quelle que soit leur origine, ces monodies peuvent être utilisées de diverses manières dans la chanson à 4 voix :

a) La mélodie est placée intégralement à la voix de ténor, selon l'ancienne technique du *cantus firmus* (par ex. *L'Amour de moi, Gentils galants de France, Sur le pont d'Avignon,* dans les versions anonymes éditées par Petrucci) (2).

b) Les diverses sections de la mélodie apparaissent alternativement au ténor et à la voix supérieure : elles sont alors traitées en contrepoint à 2 voix (soit note contre note, soit en imitation). Ces passages à 2 voix alternent eux-mêmes avec des sections à 4 voix en écriture « verticale ». En outre, certains compositeurs varient la présentation du thème mélodique en passant par endroits de la mesure binaire à la mesure ternaire, ou *vice versa* (3) *(Ex. 1).*

Ex. 1 - Anon., 1504

(1) Ces mélodies commençaient à être appelées *voix-de-ville* ou *vau-de-ville* (voir ci-après, IIe partie, chap. II) ; et certaines d'entre elles présentent toutes les caractéristiques des chansons à danser. Les deux principaux manuscrits monodiques de la fin du XVe siècle ont été réédités par G. Paris (Chansons du XVe siècle, Paris, 1875, et New York, 1965) et par Th. Gérold (Le Manuscrit de Bayeux, Strasbourg, 1921, et Genève, 1971).

(2) Dans ce cas, les diverses sections de la mélodie (correspondant à un vers du poème, ou à un hémistiche) sont généralement séparées par un assez long silence, pour permettre les développements contrapuntiques des trois autres voix. Celles-ci, bien souvent, procèdent par imitation de la mélodie principale.

(3) Pour simplifier le vocabulaire, on parlera ici de « mesure ternaire » pour désigner la *proportio sesquialtera* (proportion 3 : 2, comme dans nos

c) Le thème rustique est traité en style imitatif, aux 4 voix. C'est là évidemment la présentation la plus savante de ce genre de mélodie (ex. *Mon père m'a donné mari,* de L. Compère).

d) La monodie originelle est présentée en version ornée, ou librement paraphrasée. Dans ce cas, la polyphonie prend parfois un aspect instrumental plutôt que vocal (ex. *Réveillez-vous, Picards,* version anonyme édit. par Petrucci).

Parmi les compositeurs de chansons rustiques à 4 voix, il faudrait citer d'abord **Loyset Compère,** l'un des plus talentueux parmi les contemporains de Josquin des Prés. Ce musicien montre une prédilection particulière pour les textes satiriques et truculents *(Allons faire nos barbes, Nous sommes de l'ordre de Saint-Babouin, Un franc archer).* Il sait faire alterner avec aisance le contrepoint savant en imitation et le contrepoint simple note contre note *(Gentil patron, maître de la galée)* ; ou encore créer de petits motifs ironiques qui traduisent parfaitement l'esprit du texte *(Lourdaut, lourdaut).* Son contemporain **Ninot Le Petit** fait souvent preuve d'une simplicité de bon aloi, soit dans le style gai et alerte d'une « bergerie » traditionnelle, soit dans l'écriture en valeurs longues de la déploration amoureuse *(En l'ombre d'un aubépin ; Hélas, qui me confortera).* Il sait lui aussi varier agréablement la présentation des divers épisodes de telle ou telle chanson *(Et levez-vous, hau, Guillemette ; Je me levai l'autre nuitée).* D'une certaine façon, il annonce Janequin par son goût des effets pittoresques (phrases entrecoupées, passages en *hoquets*), par exemple lorsqu'il « met en scène » une petite *oaristys* paysanne *(Mon ami m'avait promis).* Les chansons d'**Antoine Bruhier** présentent une alternance tout à fait remarquable de sections en mesure binaire et en mesure ternaire *(La tueras-tu ; Vrai Dieu, qui me confortera).*

L'on rencontre encore, en ce début du siècle, quelques chansons sur double texte (J. Japart, *Il est de bonne heure né/L'homme armé*). Mais la plupart des compositeurs adoptent un « style rustique » analogue à celui de Compère ou de Ninot : H. Isaac *(Fille, vous avez mal gardé),* A. Brumel *(Dieu te gard, bergère),* P. de La Rue *(Ma mère, hélas, mariez-moi ; Autant en emporte le vent),* M. de Orto *(Les trois filles de Paris),* et surtout **Jean Mouton,** qui présente ses thèmes rustiques tantôt en un style simple à dominante homophonique *(Réjouissez-vous, bourgeoises ; Jamais, Jacques bonhomme),*

triolets actuels) ou — moins fréquemment — la *proportio tripla* (3 : 1). Dans les passages en écriture « verticale », la mélodie peut se trouver soit à la voix supérieure, soit au ténor. Un autre procédé (plus rare) consiste à faire réentendre le thème en valeurs diminuées de moitié (voir par exemple Compère, *Je suis amie du fourier,* ou Ninot, *Et levez-vous, hau, Guillemette).*

tantôt en un style imitatif beaucoup plus élaboré *(Je le lairrai puisqu'il me bat; La, la, l'oisillon du bois).* Ces modes d'écriture auront une influence déterminante sur les musiciens des deux générations suivantes : les chansons rustiques d'un Lassus ou d'un Le Jeune seront encore composées selon les schémas mis au point aux alentours de 1500.

II. — La chanson à 3 voix

Les manuscrits contemporains des éditions de Petrucci, la publication en 1520, par le Vénitien Antico, d'un volume de *Chansons à trois,* révèlent la vogue persistante de la formule traditionnelle à 3 voix durant le premier quart du siècle. A côté de très nombreux anonymes, l'on rencontre principalement les noms d'Antoine de Févin, musicien favori de Louis XII, de L. Compère, J. Mouton, P. Moulu, J. Richafort, M. Gascongue et d'un « Jacotin » difficilement identifiable. Signe des temps : la chanson à 3 voix se trouve littéralement investie par les thèmes rustiques, tout comme son homologue à 4 voix. La technique en est bien souvent semblable : la mélodie est placée au ténor, et déclenche une série d'imitations, parfois interrompue de passages en écriture verticale (ex. *J'ai vu la beauté m'amie; Il fait bon aimer l'oiselet,* de Févin) ; ou bien la monodie originelle se présente en version ornée, et développée (ex. *Le grand désir d'aimer me tient,* de Mouton). Mais le phénomène le plus révélateur est l'apparition de petites « harmonisations » anonymes, fort simples, que l'on pourrait qualifier de semi-populaires, car elles mettent en œuvre de véritables automatismes d'écriture. Parfois, la monodie rustique, au ténor, est accompagnée par la voix supérieure en sixtes parallèles. Parfois, aussi, c'est cette voix supérieure qui fait entendre la mélodie principale ; celle-ci est alors accompagnée par la basse, à la dixième, ou par le ténor, à la sixte (4). Comme on le verra plus loin, la chanson galante à 4 voix des années 1530 (Sermisy) s'inspirera fréquemment de cette écriture « simplifiée ».

Par ailleurs, les contemporains de Louis XII continuaient d'apprécier l'ancienne chanson de cour à 3 voix, écrite en forme de rondeau, le plus souvent, et en un contrepoint imitatif parfois assez complexe (ex. *A vous, non autre,* de La Rue ; *Chanter ne puis,* de Compère). Mais, ici également, certaines simplifications de l'écriture commencent à en modifier l'aspect. Une pièce de Févin comme

(4) Les traités du XV^e^ siècle rattachent l'écriture à la sixte au *faux-bourdon,* l'écriture à la dixième au très ancien *gymel.*

Ex. 2 - A. de Févin

Adieu soulas, par exemple, laisse entrevoir ce que sera bientôt la chanson « parisienne » de Sermisy et des musiciens de Cour sous François I^er^ *(Ex. 2).*

III. — Josquin des Prés et le « style josquinien »

Josquin des Prés — le « père » incontesté de la musique du XVI^e^ siècle — appartient à la génération qui porta à son point de perfection le style imitatif libre et l'imitation continue (5). Tous les maîtres futurs de la chanson franco-flamande (Willaert, Gombert, Créquillon, etc.) lui doivent les fondements de leur art. Il serait assez vain, en revanche, de chercher dans son œuvre profane une source directe de la chanson « parisienne » des années 1530. En dépit de ressemblances superficielles, la technique mise en œuvre dans *Mille regrets,* par exemple (sans doute sa chanson la plus moderne d'allure) ne saurait être assimilée à celle d'un Sermisy. L'austérité qui caractérise son style s'adapte remarquablement aux poèmes de déploration tels qu'on les cultivait à la cour de Marguerite d'Autriche (*Plus nuls regrets,* 4 voix; *Je ne me puis tenir d'aimer,* 5 voix). Mais alors, son écriture profane ne se distingue plus guère de celle de ses motets. Certains traits cependant annoncent la chanson future : abandon progressif des formes fixes (rondeaux), mise en musique de textes courts (quatrains, cinquains) et surtout netteté du syllabisme (les paroles « se placent d'elles-mêmes » sur la musique).

Les chansons rustiques à 3 voix de Josquin, écrites sur des thèmes connus, brillent évidemment par la virtuosité de leur écriture imitative — mais l'on y trouve aussi quelques passages plus simples : en écriture verticale ou en diction syllabique rapide *(En l'ombre d'un buissonnet; Si j'ai perdu mon ami; Mon mari m'a diffamée).* Lorsqu'il traite en canon à 4 voix une de ces mélodies de

(5) Dans *l'imitation continue* (ou *style imitatif syntaxique*), le début de chaque section mélodique déclenche une série d'imitations à chacune des voix.

type populaire, celle-ci ne perd souvent rien de sa fraîcheur originelle *(Baisez-moi, ma douce amie)*. Dans l'écriture à 6 voix sur thème rustique, les virtuosités de l'écriture canonique cèdent parfois la place au style vertical, par demi-chœurs alternés *(Allégez-moi, douce plaisant' brunette)* : style qui, à l'avenir, servira de modèle aux pièces similaires, tant franco-flamandes qu'italiennes.

Pierre de La Rue et **Jean Mouton** furent certainement, avec L. Compère, les meilleurs représentants du « style josquinien ». Le premier — compositeur attitré de Marguerite d'Autriche — écrit un contrepoint plus linéaire et sinueux que celui de Josquin ; seules les têtes des motifs (en notes répétées, parfois) offrent une syllabisation nette. Il reste très attaché aux formes fixes traditionnelles (rondeau quatrain *Ce n'est pas jeu*, à 4 voix ; rondeau cinquain *A vous, non autre*, à 3 voix). Le caractère sérieux et méditatif de son style (remarquable dans *Pourquoi non*, 4 voix) sera encore apprécié par le public français des années 1530-1540. Jean Mouton, lui, fut au service d'Anne de Bretagne et de Louis XII. On peut trouver, dans ses chansons à 4 voix, des éléments de transition entre le style josquinien et le nouveau style « parisien » (*De tous regrets*, par exemple, qui sera imprimé à Lyon en 1538). Ses pièces rustiques à 5 et 6 voix — en style imitatif et déclamation syllabique — ne seront pas oubliées en 1560 et 1572 dans le *Mélange* de Le Roy et Ballard *(Ce que mon cœur pense, Le Berger et la Bergère, La Rosée du mois de mai)*.

IV. — L'influence italienne

C'est là un des points les plus controversés dans l'histoire de la chanson des années 1500-1540. D'un côté, l'influence italienne s'exerce certainement sur l'art instrumental par l'intermédiaire de danses comme la *pavane* (lesquelles peuvent, par contrecoup, influencer les compositions vocales). D'autre part, il existe une parenté évidente entre l'écriture simplifiée des chansons rustiques à 3 voix citées ci-dessus, et celle de la *frottola* (6). Josquin et Compère, qui séjournèrent en Italie, pratiquèrent à l'occasion ce

(6) *Frottola* : terme générique désignant les chansons italiennes de style populaire à partir de 1480 environ (écriture généralement verticale, mélodie à la voix supérieure, phrases courtes ponctuées par une cadence). Le poète-musicien Sérafino Aquilano (1466-1500) adoptait ce style pour chanter ses vers en s'accompagnant au luth. Mais on rencontre aussi ses mélodies dans des « harmonisations » à 3 voix où les deux voix supérieures sont en sixtes parallèles, et à 4 voix avec les deux voix supérieures à la tierce.

genre semi-populaire très à la mode dans les milieux aristocratiques. L'on sait par ailleurs que les chansons rustiques à 4 voix nous sont parvenues en grande partie par l'intermédiaire de sources italiennes, tant imprimées que manuscrites. Et il n'est pas impossible que ce goût des Italiens pour les formes populaires n'ait quelque peu influencé le style des compositeurs français et flamands en activité dans la Péninsule. L'on pense également que l'écriture « nouvelle » des chansons galantes de Sermisy et de ses collègues parisiens doit beaucoup à l'exemple des *frottolistes* et *strambottistes* d'outre-monts. Dans les années 1540, enfin, l'italianisme se manifestera de plus en plus clairement, tant en musique qu'en poésie.

PREMIÈRE PARTIE

DES « CHANSONS NOUVELLES » D'ATTAINGNANT AUX « AMOURS » DE RONSARD (1528-1552)

CHAPITRE PREMIER

LA NOUVELLE CHANSON

Les « chansons nouvelles » imprimées à Paris à partir de 1528, à Lyon à partir de 1538, ont parfois reçu le qualificatif de *parisiennes.* Cette appellation est commode si on la restreint aux chansons galantes de Sermisy et de ses émules, dont l'écriture se différencie nettement de celle des musiciens franco-flamands (Gombert, Créquillon). Mais les éditions parisiennes et lyonnaises accueillent des œuvres de style très divers. Et l'écriture « galante » d'un Janequin ne ressemble guère à celle de Sermisy. Par ailleurs, de nombreux musiciens — parfois issus de maîtrises

provinciales — continuent la tradition du contrepoint josquinien, en particulier dans les chansons de déploration amoureuse (Le Heurteur), parfois même dans des pièces de type narratif ou populaire (Alaire, Beaumont). Il faut de toute façon tenir compte des différences d'écriture que l'on rencontre chez un même auteur, selon la nature du texte littéraire mis en musique. Si l'on considère à part les grandes chansons descriptives de Janequin, trois genres au moins se dégagent assez nettement : la chanson galante de cour, la chanson rustique, la chanson narrative (ou épigrammatique).

I. — Les débuts de l'imprimerie musicale en France : P. Attaingnant, J. Moderne

Il est bien certain que le succès européen de la chanson française à 4 voix — celle des Janequin, Sermisy, Certon, Passereau, Sandrin — est dû pour une large part à l'activité de **Pierre Attaingnant** à Paris. Le système de caractères mobiles qu'il fut le premier à utiliser pour l'impression musicale, lui permit d'éditer, entre 1528 et 1552, environ 1 800 chansons, dues à plus de 150 compositeurs différents. Dans les premières années, chaque publication comprenait quatre volumes : un pour chaque partie vocale. Par la suite, à partir de 1536-1537, Attaingnant préféra la formule en un seul volume, et surtout en deux (S. et T. d'une part, C. et B. d'autre part). Le rangement des chansons à l'intérieur des recueils ne semble guère obéir à des critères bien précis (auteur, genre littéraire/musical, etc.). En revanche, dans les anthologies de chansons « anciennes » (= déjà imprimées auparavant) qu'Attaingnant publie à partir de 1536, les pièces apparaissent groupées selon la tonalité ; et cette façon de procéder (d'origine didactique) prévaudra dans la quasi-totalité des grands recueils de la seconde moitié du siècle (1).

(1) Certains éditeurs (Phalèse) annonceront dans le titre de quelques-uns de leurs recueils que les chansons ont été « mises en ordre convenable selon leur ton ». En règle générale, on place en tête les modes à tierce mineure (*ré* et *la*), et l'on finit par ceux à tierce majeure (*ut* et *sol*). Le mode de *ré* est généralement transposé en *sol* (avec un *si* bémol à l'armature), et le mode d'*ut* en *fa (ibid.)*.

Les auteurs de ces chansons sont, à de rares exceptions près, des maîtres de chapelle ou des chantres. Plusieurs exercèrent leur activité à la Chapelle royale (Sermisy, Jacotin, Sandrin) ou à la Sainte-Chapelle (Certon, Mornable). Les maîtrises de province ne sont pas moins représentées : Bordeaux, Angers (Janequin), Beauvais (Hesdin), Tours (Le Heurteur), Auch (Cadéac), etc. L'on rencontre aussi dans les éditions d'Attaingnant de nombreuses chansons anonymes, ou dues à d'humbles musiciens dont l'origine reste obscure.

Les *Chansons nouvelles* de 1528 constituent le premier recueil musical imprimé en France (31 chansons, dont 17 ou 18 de Sermisy). La même année paraissent les grandes pièces descriptives de Janequin. Par la suite, les seuls compositeurs auxquels Attaingnant consacrera exclusivement un ou plusieurs volumes seront : Janequin (1533, 1537, 1540, 1549), Josquin des Prés (1550), Claude Gervaise (1550). Les autres publications sont des recueils collectifs. L'on y voit apparaître au fil des ans les noms nouveaux de la jeune génération : Mornable, Sandrin, Arcadelt, Maillard en 1538 ; Gentian, Gardane, Meigret, Du Tertre entre 1541 et 1545. Vers la fin de sa carrière, en 1549, Attaingnant fit paraître une importante série de 8 volumes, où se font jour certaines tendances nouvelles de la chanson.

A Lyon, **Jacques Moderne** imprima de la musique à partir de 1532. Dans le domaine profane, il nous reste de sa production dix volumes (sur 18) de la série *Le Parangon des chansons* (1538-1543), et deux volumes de la série *Le Difficile des chansons* (1540 et 1544), soit un total de 335 chansons. Dans une assez large mesure (140 chansons environ), son répertoire reproduit celui d'Attaingnant — encore que certains titres apparaissent chez les deux imprimeurs la même année, et qu'il est alors difficile de savoir lequel imite l'autre. Plus international (italien surtout) que celui d'Attaingnant, le répertoire de Moderne privilégie certains musiciens qui travaillèrent probablement dans la région lyonnaise : P. de Villiers, H. Fresneau, G. Coste — sans omettre l'Italien F. Layolle, qui tenait auprès de Moderne le rôle de directeur artistique. A Lyon également, les frères Beringen, d'origine allemande, imprimèrent les œuvres de D. Phinot et D. Lupi (1548-1549).

II. — Aspects littéraires de la chanson

Alors que dans la seconde moitié du siècle les noms des poètes seront souvent annoncés dans les recueils musicaux (Ronsard, Desportes, Baïf...), les éditions d'Attaingnant et de Moderne restent

toujours muettes sur ce point, lors même que les paroles des chansons sont dues aux plus illustres des contemporains : Marot, Saint-Gelais, ou François Ier lui-même (2). L'anonymat, il faut le reconnaître, sied assez bien à cette poésie, que les musiciens considèrent comme essentiellement malléable. C'est ainsi que, selon les besoins du moment, d'humbles versificateurs (les musiciens eux-mêmes, peut-être) adaptent et retaillent les textes existants, ou en construisent d'autres de pièces et de morceaux empruntés çà et là. Un aspect intéressant de cette activité réthorique sera l'insertion d'un proverbe, ou de quelque vers d'auteur connu que l'on citera en tête de la chanson, ou à la fin, comme pour marquer celle-ci du sceau de la poésie authentique, par exemple « Je meurs de soif auprès de la fontaine » (Ch. d'Orléans), ou « Comme des rais de Phoebus gracieux / Se paissent fleurs durant la primevère » (Scève). Marot lui-même, il est vrai, avait donné l'exemple en insérant deux vers du *Roman de la Rose* dans l'une de ses chansons (3).

Dans les pièces de style galant (de beaucoup les plus nombreuses), les musiciens de cette époque se contentent de textes brefs : quatrains ou cinquains principalement, jusque vers 1540. Après cette date, leurs préférences iront vers les huitains et les dixains. La rhétorique amoureuse à la mode dans les années 1530 reste profondément enracinée dans la tradition ; aussi un célèbre recueil poétique de la génération précédente, *Le Jardin de Plaisance* (1501) se trouvera-t-il encore mis à contribution plus d'une fois. Il va sans dire, cependant, que ces brèves chansons reflètent surtout les thèmes amoureux dont l'on débattait alors à la Cour : amour platonisant, d'un côté, amour cynique, voire vénal, de l'autre. Tout cela aboutira à la fameuse Querelle des Amies (1542-1543). Par ailleurs, l'influence italienne commence à se faire jour. On peut la saisir très précisément dans deux fragments adaptés de Pétrarque : *Allez, soupirs* et *Bien heureuse est la saison* (musique de Sermisy, 1530). De son côté, le poète de cour M. de Saint-Gelais avait appris en Italie l'art de « chanter les vers au luth », à la manière de ces poètes-musiciens pétrarquisants qu'étaient les *strambottistes.* Il contribua certainement à la diffusion des modes nouvelles.

La mort de François Ier (1547) et les premières années du règne

(2) Attaingnant a publié une trentaine de chansons sur paroles de Saint-Gelais, à peu près autant sur paroles de François Ier (les attributions sont parfois incertaines). Sur les quelque 120 textes de Marot mis en musique au cours du siècle par près de 80 compositeurs, voir F. Lesure, Autour de Clément Marot et de ses musiciens, dans Musique et musiciens français du XVIe siècle, Genève, 1976.

(3) Chanson 7 de l'Adolescence Clémentine : « Il est assez maître du corps / Qui a le cœur à sa commande » (= Roman de la Rose, v. 1996-1997).

d'Henri II coïncident, on le sait, avec un changement d'orientation de la poésie française (premières œuvres de Ronsard et de Du Bellay). C'est alors que sont mis en musique deux *sonnets* traduits de Pétrarque, et une épigramme imitée de l'*Anthologie grecque* (4). Un style de « mignardise » — que Ronsard adoptera bientôt — commence à se faire jour : « Sus, approchez ces lèvres vermeillettes / Ces deux rubis... » (Janequin, 1547). Les allusions mythologiques — assez discrètes à l'époque de Marot — se diversifient et font désormais appel à une certaine érudition. Par ailleurs, musiciens et poètes mettent à profit les allégories de la Lune et du Soleil — de Diane et de Phoebus — pour célébrer Diane de Poitiers et son royal amant (5). C'est en 1549, enfin, qu'apparaissent chez Attaingnant un texte de Du Bellay (le sonnet *O faible esprit,* extrait de *L'Olive;* musique de Gentian), et peut-être aussi un fragment d'une ode de Ronsard (6).

Parallèlement à la poésie savante, la rhétorique « rurale » (irrégulière) des chansons de type populaire était fort prisée aussi, et par le même public aristocratique : « Il n'est plaisir ni passe-temps / Au monde que de bergerie » chantait-on sur une musique de Janequin. Quelle que soit leur origine, ces chansons de style rustique n'échappent pas à l'emprise d'une tradition demeurée extraordinairement vivace. L'ancien thème de la *Belle Aelis* (XIII^e siècle), sous des formes à peine variées, sera inlassablement repris tout au long du siècle : « Hier au matin me levai / Au jardin mon père entrai... ». Plusieurs chansons rustiques de l'époque de François I^er passeront dans la tradition orale : elles peuvent être qualifiées à bon droit de *préfolkloriques* (7). La plus célèbre est bien évidemment *En revenant de Lorraine,* dont le texte était imprimé dès 1535. L'on pourrait également citer : *La Jeune Dame va au moulin, Nous étions trois compagnons, Mon père a fait faire un château, J'ai vu le renard et le loup et le lièvre, Robin prit sa serpe, Je suis Robert, le beau Robert,* et plusieurs autres, qui ont subsisté jusqu'à ce jour dans le folklore de nos provinces.

(4) Les deux sonnets sont : *Mort, sans soleil* (Boyvin, 1547; trad. de Marot) et *Mais en quel ciel* (Janequin, 1549). L'épigramme *Cupido pour ses appétits* (N. Regnés, 1549) raconte l'histoire de l'Amour piqué par une abeille.

(5) Entre 1548 et 1550, on relève au moins sept chansons sur ce thème, dues à Sermisy, Boivin, Symon, Sandrin, Mornable, Janequin, Guilliaud.

(6) Si l'on admet toutefois que *Descends du ciel, o reine Calliope* (musique de Meigret, 1549) constitue une ébauche de l'ode A Calliope du Second livre (1550).

(7) Selon la terminologie de P. Coirault (Formation de nos chansons folkloriques, Paris, 1953-1963, 4 vol.), une chanson préfolklorique est l'antécédent *écrit* d'une chanson recueillie par la suite dans la tradition orale. La plupart d'entre elles comportent un refrain (parfois réduit à une série d'onomatopées).

III. — Aspects musicaux

1. **La chanson galante de cour.** — L'on pourrait en résumer ainsi les caractéristiques principales (que l'on peut observer chez Sermisy et ses imitateurs) :

— A chaque vers correspond une phrase musicale, et une seule. Les répétitions de mots (ou de vers entiers) sont exceptionnelles.

— Les structures musicales obéissent à un principe d'équilibre (de symétrie) et d'économie : ABCA pour les quatrains, AABCA pour les cinquains, ABAB... AB pour les huitains et les dixains. La reprise de la section terminale (texte et musique) est une règle quasi générale. Bien entendu, les compositeurs se livreront à de multiples variations sur les schémas ci-dessus.

— Chaque section se termine sur une cadence, nettement marquée la plupart du temps. Un véritable plan modal-tonal se fait jour : en mode d'*ut* (généralement transposé en *fa*), les cadences intérieures se feront sur le premier et le cinquième degré, accessoirement sur le sixième (le futur relatif mineur) ou le deuxième ; en mode de *ré*, sur les troisième et cinquième degrés, parfois aussi sur le quatrième (la future sous-dominante).

— Dans l'accord final, la tierce remplace de plus en plus fréquemment la quinte. Chez Sermisy, l'on rencontre près de 70 % de tierces (Janequin, en revanche, reste fidèle à la quinte traditionnelle — mais son art est tout autre).

— La partie considérée comme la plus chantante est à la voix supérieure (les transcriptions pour voix solo et luth en font foi). Mais le ténor conserve encore souvent un aspect de *cantus firmus*. En schématisant à l'extrême, l'on pourrait dire que ces chansons sont constituées d'un duo pour soprano et ténor, complété

par une basse de type harmonique et une quatrième voix « de remplissage ».

— La phrase musicale est syllabique, agrémentée çà et là de brefs mélismes. Elle recherche l'équilibre, les symétries, et évite les grands intervalles. Elle peut prendre un aspect déclamatoire (répétition de notes sur le même degré). Souvent, elle paraît modelée sur le vers décasyllabique, dont elle respecte la césure 4 + 6. De là l'incipit si fréquent 𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥, qui correspond aux 4 premières syllabes du vers (et rappelle le rythme initial de la Pavane).

— Le développement ne s'opère plus par « imitation continue ». Lorsqu'ils subsistent, les points d'imitation n'affectent parfois que 2 ou 3 des voix, et se réduisent aux premières notes du motif.

— Les passages de style « vertical » alternent en général avec les passages de style contrapuntique.

— Certains automatismes d'écriture deviennent de plus en plus fréquents : marche parallèle du soprano et du ténor à la sixte, du soprano et de la basse à la dixième (voir période précédente).

Quelques-uns des traits énumérés ci-dessus pourraient être observés dans *Las, voulez-vous* de P. Vermont *(Ex. 3)*.

Ex. 3 - P. Vermont

2. **La chanson rustique.** — Elle se rattache davantage à la tradition, conformément à sa nature populaire — ou supposée telle. Lorsqu'une mélodie

traditionnelle est reprise vers 1530-1540 dans une nouvelle présentation, c'est encore le ténor — et non le soprano — qui l'énoncera (ex. *Sur le pont d'Avignon,* de Sermisy). Comme à l'époque précédente, la mélodie pourra apparaître en sections alternées, au soprano et au ténor : l'on retrouvera alors l'ancienne écriture par paire de voix, alternant avec des passages hormorythmiques. Une présentation plus moderne consistera à faire entendre la mélodie *in extenso,* d'abord au ténor, puis au soprano (ex. *La Meunière de Vernon,* de Janequin). Un style « rustique » d'une autre espèce se rencontre chez un groupe de musiciens dont l'origine est souvent provinciale (Le Heurteur, Hesdin, Sohier) : déclamation syllabique rapide, points d'imitation nombreux et généralement serrés... Par la vivacité du débit, la densité du contrepoint, cette écriture semble renchérir parfois sur celle de certains maîtres de la génération précédente (L. Compère).

3. **La chanson narrative.** — Comme il s'agit de « raconter une histoire » en musique, l'on pourrait s'attendre à toujours rencontrer des chansons en composition continue (= sans répétition musicale). En fait, la reprise plus ou moins variée des deux premières phrases (ABAB...) est très fréquente ; la répétition finale des deux derniers vers (texte et musique) également. Mais la ressemblance avec les huitains et dixains de la chanson galante s'arrête là. Chez Janequin particulièrement, de multiples répétitions de mots ou de membres de phrase, alliées à une extrême rapidité du débit, brisent la rhétorique du texte littéraire, et mettent celui-ci au service d'une dynamique propre au « récit musical ». Le développement procède souvent par imitations, aux 4 voix. Mais l'intérêt se porte bien davantage sur le rythme que sur

la mélodie. Parmi les tout premiers exemples du genre, l'on pourra comparer les trois versions composées par Alaire (1534), Sermisy et Janequin (1535) sur une même épigramme de Marot : *Martin menait son pourceau.*

4. **Le problème de l'expression.** — La nature des rapports entre texte et musique est moins évidente à l'époque de Sermisy qu'à celle de Le Jeune. Dans les années 1530-1540, les compositeurs donnent l'impression de s'intéresser à la structure du poème, à sa « tonalité affective » générale, plutôt qu'à la signification précise de tel ou tel mot qu'il conviendrait d'illustrer musicalement (le futur *madrigalisme*). Par exemple, dans les deux versions publiées par Attaingnant de *Ma bouche rit et mon cœur pleur*, l'antithèse littéraire ne déclenche aucun contraste dans l'écriture musicale (8). Il est certain cependant que — surtout dans les années 1540 — les figuralismes traditionnels s'affirment et se diversifient : mouvements mélodiques ascendants (joie), descendants (tristesse) ; valeurs longues (sur « jamais, toujours ») ; sauts d'octave (sur « grand ») ; animation soudaine du débit (gaieté, danse) ; valeurs brèves sur des diminutifs ; retards dissonants (désir, cruauté, tristesse) ; et surtout mise en valeur emphatique, par isolement et/ou par répétition, d'interjections, de verbes à l'impératif, etc. L'emphase portant sur un membre de phrase ou sur un vers entier se traduira soit par la répétition du texte sur une musique différente, soit par un changement de l'écriture musicale (contrapuntique/verticale)

(8) En revanche, lorsque Lassus, même dans une œuvre de jeunesse *(En espoir vis)*, rencontre un vers semblable (« Un jour je ris, et l'autre je lamente »), il aura soin de traiter de façon différente chaque terme de l'antithèse.

ou de la mesure (binaire/ternaire). C'est aux alentours de 1550, enfin, que se feront jour les premiers essais de chromatisme d'expression (voir ci-après, II[e] partie).

5. **Chansons à 2 et à 3 voix.** — Les *duos*, écrits surtout dans un but pédagogique (et commercial), ne sont pas des œuvres originales à proprement parler. Ce sont le plus souvent des *arrangements* qui utilisent le soprano ou le ténor d'une chanson préexistante. L'écriture en est parfois habile (Gardane).

Les chansons à 3 voix publiées par Attaingnant en 1529 présentent toutes les caractéristiques des chansons galantes de Cour contemporaines, encore que les passages d'écriture verticale y apparaissent moins souvent (pour des raisons d'ordre harmonique, fort probablement). Après 1535, la chanson à 3 voix devient tributaire de la chanson à 4 voix, dont elle emprunte la voix supérieure ou le ténor, ou qu'elle paraphrase plus ou moins librement. Néanmoins, celles de Sermisy ou de Gervaise méritent d'être considérées comme des œuvres « à part entière ».

CHAPITRE II

LES CHEFS DE FILE : SERMISY, JANEQUIN, CERTON

I. — Claudin de Sermisy

Sermisy exerça ses activités essentiellement à la cour des rois de France. Après des débuts à la Sainte-Chapelle (1508), il entra au service de Louis XII, puis de François Ier, dont il devint le maître de chapelle. Il eut ainsi, au cours de sa carrière, l'occasion de côtoyer une pléiade de brillants musiciens : Mouton, Conseil, Vermont, Jacotin, Certon, Sandrin et même, sur le tard, Janequin. Aux yeux de ses contemporains, il faisait incontestablement figure de chef d'école : le poète Cl. Chappuys le nomme « père aux musiciens ». Ses fonctions à la Cour l'amenèrent à mettre en musique de nombreux poèmes de Marot et de François Ier. Son œuvre profane se compose de 169 chansons — presque toutes à 4 voix — éditées pour la plupart au cours de la décennie 1528-1538. Certaines d'entre elles jouirent d'une immense célébrité, jusqu'au début du XVIIe siècle : *Content désir, Contre raison, D'où vient cela, Languir me fais, Jouissance vous donnerai, Secourez-moi, Tant que vivrai, Vous perdez temps,* et d'autres encore.

Maître incontesté de la chanson galante de cour, Sermisy était certainement considéré — non sans

raison — comme le compositeur moderne par excellence. Sa dette envers les maîtres du passé n'en reste pas moins perceptible. Lorsqu'il emprunte un texte à une chanson de la génération précédente — pratique courante au XVI^e siècle — la musique « ancienne » de son modèle n'est pas sans laisser quelques traces chez lui *(Gris et Tanné ; N'aurai-je jamais mieux ; J'aime bien mon ami).* De même, lorsqu'il traite un poème particulièrement austère *(Dessous le marbre de dure récompense ; Les Yeux bandés de triste connaissance),* il revient — instinctivement, pourrait-on dire — à une écriture rappelant celle des maîtres d'autrefois, tels Brumel, voire Ockeghem (1). Sacrifiant à une ancienne tradition, il écrivit quelques canons dans une intention évidemment symbolique *(Puisqu'elle a mis à deux son amitié ; Ton feu s'éteint de ce que le mien ard).* L'on rencontre également chez lui de nombreux ténors qui présentent les caractères d'une monodie populaire du XV^e siècle *(J'ai pris pour moi le noir).* L'écriture en imitation développée, de tradition franco-flamande, ne lui est pas inconnue non plus *(Le Content est riche ; Ton cœur s'est bientôt repenti).*

Cependant, quel que soit le mode d'écriture adopté, les structures répondent toujours aux normes de la chanson galante de cour, que Sermisy contribua plus que tout autre à fixer. L'on relèverait ainsi chez lui plus de 30 exemples du « quatrain type » (schéma *abba* pour les rimes, ABCA pour la musique, avec reprise du vers final). Dans l'ensemble, cependant, ses chansons offrent une grande variété de structures : répétition du premier ou des deux premiers motifs (AABCD ; ABABCDEF) ; symétrie par reprise finale

(1) Un rappel de la célèbre mélodie *Fors seulement* (traitée par Ockeghem et plusieurs autres) peut s'observer au début de *Longtemps il y a.*

des motifs initiaux (ABCDEFAB), par reprise d'un motif intérieur (ABCDEC ; ABCABCDEFC), etc. Les chansons galantes en composition continue (sans répétition musicale) sont extrêmement rares. Parfois même, Sermisy se montre singulièrement économe de ses moyens : ainsi, une pièce célèbre telle que *Secourez-moi, ma dame* n'est pratiquement construite que sur deux thèmes (ABABA'BB').

Ainsi que l'a fait remarquer I. Cazeaux, le style de Sermisy n'évolue pas. Aussi bien en 1528 qu'en 1545, par exemple, l'on peut rencontrer chez lui de ces petites pièces d'écriture verticale, telles qu'en composeront Sandrin et Arcadelt, et qui se rapprochent de la *frottola* italienne et des chansons à danser, préfigurant les *voix de ville* à la mode vers 1550 *(Vivrai-je toujours ; Je n'ai point plus d'affection).* Le plus souvent cependant, Sermisy fait alterner de façon variée style vertical et style contrapuntique. Si l'écriture verticale est prédominante dans des pièces telles que *Tant que vivrai* ou *Vénus partout,* elle n'affecte en revanche que le début et la fin de *Pourtant si je suis brunette.* Parfois, seules les quatre premières notes — correspondant au premier hémistiche du vers — seront traitées en « accords verticaux », le reste présentant une écriture contrapuntique *(Autant ailleurs, Vivre ne puis).* D'autres chansons au contraire font entendre dès le départ des motifs en imitations, tantôt syllabiques *(Je ne fais rien)* tantôt mélismatiques *(A tout jamais).*

Les problèmes relatifs à l'expression, chez Sermisy, doivent être abordés avec quelque prudence. Dans certaines chansons en effet *(Je suis joyeux ; Le grand ennui),* les rapports entre texte et musique peuvent paraître aberrants — du moins à un esprit du XX^e^ siècle. En revanche, les correspondances entre structure littéraire et structure musicale, entre contenu du

poème et mouvement des lignes mélodiques, satisfont pleinement un auditeur d'aujourd'hui dans *Au joli bois* (2) ou dans *J'attends secours.*

Les procédés expressifs et emphatiques énumérés au chapitre précédent peuvent se retrouver pratiquement tous chez Sermisy. Signalons plus spécialement — parce qu'elles sont peu fréquentes à l'époque — les deux « marches d'harmonie » que l'on rencontre dans *Au joli bois* et *Vous perdez temps :* elles prennent ici une valeur à la fois structurelle et expressive. De plus, quelques traits d'écriture annoncent incontestablement les futurs madrigalismes : brusque rupture du débit *(J'ai pris à aimer),* forte dissonance par triple retard sur le mot « désir » *(O douce amour),* etc.

Sermisy écrivit quelques chansons galantes à 3 voix, qui sont des imitations de ses propres pièces à 4 voix. Il conserve parfois la mélodie du soprano *(Contre raison),* ou bien il traite librement le matériau mélodique de son modèle, selon une technique proche de la *parodie (J'aime le cœur de m' amie, J'ai le désir content).*

Les chansons rustiques, au nombre d'une vingtaine, se situent le plus souvent dans la tradition du début du siècle (Mouton, Ninot le Petit) ; Sermisy toutefois tente, non sans succès, d'en mettre l'écriture au goût du jour *(La, la, maître Pierre ; Haut le bois ; Tu disais que j'en mourrais).* Quelques-unes adoptent l'écriture verticale qu'il est d'usage de rapprocher de la *frottola* italienne *(Il est jour, dit l'alouette ; En entrant en un jardin).* Dans toutes, Sermisy conserve l'ancienne habitude de confier la mélodie principale au ténor — à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'un thème traditionnel *(Sur le pont d'Avignon ; Une*

(2) L'incipit original de cette chanson célèbre est : Au bois de deuil. La regrettable variante de l'édition musicale est évidemment due à des impératifs commerciaux.

bergerotte). Dans le genre satirique — et un tantinet scatologique — *Je ne mange point de porc* est un petit chef-d'œuvre d'ironie musicale.

II. — Clément Janequin

Janequin exerça successivement ses activités à Bordeaux (1505-1531), à Angers (1531-1549) et à Paris (1549-1558). Sa carrière ne fut pas exactement celle des musiciens de son temps : il n'occupa que trois ans un poste de maître de chapelle (à la cathédrale d'Angers) ; le reste de sa vie, il préféra rechercher la protection de quelque grand seigneur (l'archevêque de Bordeaux, François de Gondi, François de Guise). Il célébra tour à tour les succès militaires de François Ier (*La Guerre, i.e.,* la bataille de Marignan) ; de Charles IX *(La Prise de Boulogne),* du duc de Guise *(La Bataille de Metz).* Cela ne lui rapporta guère, apparemment : à la fin d'une existence passablement désargentée, il n'obtint qu'un simple poste de chantre à la Chapelle royale, sous les ordres de Sermisy. L'on s'explique mal aujourd'hui qu'un tel compositeur, admiré de l'Europe entière, ait dû se contenter d'une carrière aussi médiocre (3).

1. **Les grandes chansons descriptives.** — Janequin n'est évidemment pas, comme on l'a cru quelque temps, le créateur de la musique « descriptive ». Poètes et musiciens s'intéressaient depuis le Moyen Age aux cris des marchands ambulants ; *L'Alouette* dérive plus ou moins directement d'un virelai du XIVe siècle. A la même époque — celle de l'*Ars Nova* — la *caccia* italienne introduisait dans sa polyphonie des appels de chasseurs et toutes sortes d'autres cris. Pour

(3) Sur la carrière de Janequin, voir l'introduction de F. Lesure, vol. I de l'éd. des Chansons polyphoniques. L'œuvre profane de Janequin comprend 254 titres.

écrire *La Guerre*, enfin, Janequin disposait d'un modèle prestigieux : *Alla battaglia* d'Isaac, composé vers 1487 (4).

Il ne saurait être question d'analyser ici ces grandes « fresques sonores » si connues, qu'Attaingnant révéla au public européen dès la première année de son activité musicale (1528). L'on se contentera de signaler les modifications ultérieures que Janequin fit subir à certaines d'entre elles (5). En 1537 parut une nouvelle version du *Chant des oiseaux*, en une seule partie : la structure initiale de virelai n'est plus perceptible, les strophes intérieures ayant disparu ; tous les passages de chants d'oiseaux s'enchaînent les uns aux autres. Ce qui, structurellement parlant, était un « hors d'œuvre » devient alors le cœur même de l'œuvre : signe évident du déclin des anciennes formes fixes, et d'un attrait grandissant pour la musique « pittoresque ». A la même date, Janequin écrit 3 voix supplémentaires pour la seconde partie de *La Chasse :* probablement dans le but de rompre une certaine monotonie de l'œuvre initiale (cris des veneurs, onomatopées imitant le galop des chevaux). Mais, ce faisant, le musicien ne s'écarte aucunement de son projet : imiter les *cornures* de chasse en usage de son temps, et que les traités de vénerie, depuis le XIV^e^ siècle, s'efforçaient de noter avec précision (H. de Fontaines-Guérin ; J. du Fouilloux).

La Guerre avait été enrichie d'une cinquième voix *si placet* par Verdelot en 1545. Dix ans plus tard,

(4) Sur L'Alouette, voir art. de J. Chailley dans Mélanges Henri Chamard, Paris, 1951, p. 39-41. Sur la version à 3 voix et ses rapports avec la version à 4 voix, voir Y. Giraud, Zu Clément Janequins « Chant de l'Alouette », Die Musikforschung, XXII, 1969, p. 76-79. *Alla battaglia* d'Isaac a été transcrite et étudiée par B. Beccherini, Revue belge de Musicologie, 1953.

(5) Pour une analyse du Chant des oiseaux et de La Bataille (de Marignan), l'on se reportera aux études de J. Chailley dans L'Education musicale, oct.-nov. 1959 et avril 1961.

Janequin écrira lui-même une nouvelle version à 5 voix, un peu plus développée que celle de 1528. Dans l'un et l'autre cas, l'adjonction d'une voix supplémentaire tend à estomper les aspérités et les contrastes de la version originale : il est permis de le regretter. Si l'on peut laisser de côté *La Prise de Boulogne* et *La Guerre de Renty*, l'on ne saurait négliger *La Bataille de Metz* (à 5 voix), qui offre la particularité de présenter des indications instrumentales (fifres, clairons, trompettes, tambourins) dans les sections musicales dépourvues de paroles. Les variations du volume sonore retiennent constamment l'intérêt, en particulier lorsque s'établit un dialogue entre les troupes françaises (les 3 voix supérieures) et celles de Charles Quint (voix graves).

Dans *Les Cris de Paris* (1530), Janequin se livre à des superpositions rythmiques particulièrement hardies. La plupart de ces cris de rue sont chantés soit sur une seule note, soit sur un intervalle (ou dans un ambitus) de tierce mineure. Ceux que l'on recueillera « sur le vif » dans les rues de Paris quelque trois siècles plus tard présentent un aspect tout à fait comparable (6). Janequin fit en quelque sorte œuvre de folkloriste avant la lettre... Au début du *Caquet des femmes* (à 5 voix), le musicien se met lui-même en scène, écoutant à la dérobée une assemblée de commères bavardes, dont il reproduira les discours mêlés. Attitude qui symbolise la véritable passion que Janequin nourrissait pour le langage parlé (7). De là cette écriture si caractéristique en récitation rapide,

(6) Voir G. Kastner, Les Voix de Paris, essai d'une histoire littéraire et musicale des cris populaires, Paris, 1857. L'iconographie du XIX^e^ siècle s'accompagne parfois d'une notation musicale (voir Massin, Les Cris de la ville, Paris, Gallimard, 1978).

(7) A la même époque, Louis Meigret, dans son Traité de la grammaire française (1550) consacrera un chapitre à l'accentuation et à l'intonation de la langue parlée, en utilisant une *notation musicale.*

tantôt en style vertical, tantôt en contrepoint imitatif — véritable « récitatif polyphonique », qu'il introduira non seulement dans ses chansons narratives et épigrammatiques, mais aussi dans ses chansons galantes.

2. **Les chansons rustiques.** — Janequin en écrivit une trentaine ; presque toutes présentent un système de refrains (caractéristique principale des chansons à danser, dont le genre rustique est en partie issu). C'est ainsi qu'une ancienne forme fixe telle que le rondeau triolet (AB*a*A*ab*AB) apparaît encore çà et là *(Or viens çà ; Revenez souvent)*. Certaines chansons de style vertical dérivent visiblement de danses d'origine populaire, binaires ou ternaires, comme les *rondes* et les *branles (Il était une fillette ; Ce mois de mai)*. Même des pièces d'écriture plus contrapuntique conservent un aspect de chanson à danser *(Je ne fus jamais si aise)*. Janequin renouvelle plus profondément que ses contemporains le « style rustique » que lui léguaient ses devanciers. Le plus souvent, il débute par des imitations assez strictes et serrées ; par la suite, il fait alterner les formules traditionnelles : dialogue des voix par paires, passage en écriture verticale, etc., mais avec une aisance dans les enchaînements et un sens des volumes sonores qui le placent très au-dessus de ses contemporains *(Au vert bois ; Au joli jeu)*. S'il affectionne les symétries, il sait éviter toute monotonie en variant habilement la présentation des refrains intérieurs *(Réveillez-vous, c'est trop dormi)*. Parfois, l'on rencontre un contraste accentué entre l'écriture musicale du refrain et celle de la strophe : l'explication s'en trouvera dans le contenu même du texte littéraire *(A ce joli mois de mai)*. Quelques-unes de ces chansons rustiques sont dialoguées : dans *Ouvrez-moi l'huis,* le personnage féminin

est représenté par les 3 voix supérieures, le personnage masculin par le tutti des 4 voix. Lorsque ce sont deux femmes qui occupent la scène, Janequin oppose aux 4 voix un groupe de 3 voix aiguës obtenu par dédoublement des soprani *(La plus belle de la ville; Ma fille — ma mère)*. Dans une des dernières chansons rustiques de Janequin, *La Meunière de Vernon*, la mélodie se fait entendre cinq fois, alternativement au ténor et au soprano. Il s'agit certainement d'un authentique thème populaire, que l'on retrouvera chez Maillard (voir plus loin).

3. **Les chansons narratives.** — Leur écriture, faite d'une alternance rapide de passages en contrepoint imitatif serré, en style semi-récitatif, en style vertical, exige une grande vivacité dans l'élocution. Le texte littéraire (des épigrammes de 8 ou 10 vers) narre en général les aventures plus ou moins scabreuses de deux personnages, et contient souvent un dialogue en style direct. Janequin, comme on l'a vu ci-dessus, réserve alors les 3 voix supérieures à une prise de parole féminine *(Un mari se voulant coucher; Un compagnon joli)*, exceptionnellement à une prise de parole masculine *(Frère Lubin)*. Dans les chansons narratives, la rapidité de la déclamation n'autorise pas toujours une recherche de l'expression — du moins au niveau des figuralismes habituels. L'on remarquera cependant l'emploi du registre grave lorsque un personnage « parle bas » *(Gros-Jean menait)*, du registre aigu au moment d'un acte érotique *(L'Epoux à la première nuit)*; une brusque accélération du débit exprimera les souhaits véhéments et fort peu désincarnés d'*Une nonnain fort belle*; une cadence de motet conclura ironiquement quelque histoire où l'habit ne fait vraiment pas le moine *(Quelque frapart; Un pèlerin)*. L'on rencon-

trera fréquemment de brèves sections en mesure ternaire : Janequin leur assigne des fonctions fort diverses : fonction structurelle *(Le Lendemain des noces)*, symbolique (dans *Une nonnain fort belle*, sur les mots « Jésus-Christ »), emphatique (dans : *Un pèlerin ; Non ferai*). De tels passages souligneront une rupture du texte, un tournant dans le récit *(Jeanneton fut l'autre jour ; L'Epoux à la première nuit)*, ou annonceront une prise de parole *(Une belle jeune épousée)*. S'il fallait opérer un choix d'ordre artistique parmi ces chansons narratives, l'on retiendrait volontiers *Un jour que ma dame dormait* et *Un jour Robin* pour leur vivacité quasi théâtrale, *Maître Ambrelin, confesseur de nonettes* pour la verve ironique, *Un gai berger* pour les agréables contrastes entre style lyrique et style narratif.

4. **Epigrammes érotiques et satiriques.** — Cette catégorie est moins homogène que les précédentes. Du point de vue littéraire, à côté d'épigrammes proprement dites, de longueur variable (6 à 10 vers), l'on pourrait placer quelques rondeaux quatrains — ancienne forme galante, qui maintenant s'encanaille passablement *(Elle craint cela ; Frapper en la raie)*. L'écriture musicale, qui se doit de rivaliser d'ironie avec le poème, emprunte des éléments à tous les genres. On rencontrera donc le contrepoint syllabique rapide, souvent en imitation *(Pourquoi voulez-vous couturier)*, l'écriture à dominante verticale *(On dit que vous la voulez prendre)*, et, çà et là, quelques éléments pittoresques : interjections diverses, caquet féminin, chant du coucou *(Qu'est-ce que fait celui qui se marie)*. Une récitation rapide du texte, parfois répétitive, traduira le désir érotique, ou encore la colère *(Çà, ces beaux yeux ; Baisez-moi tôt ; D'être sujet)* ; le mouvement même de la mélodie pourra

mimer un geste *(Secouez-moi)*, ou le contrepoint se teinter d'ironie, grâce à une maladresse calculée (début de *M'amie a eu*). Selon une technique déjà connue, c'est par un changement de mesure (passage du binaire au ternaire, ou *vice versa*) que sera mis en relief un vers particulièrement grivois, ou encore la « pointe » finale de l'épigramme *(Un jour Colin; Tu as tout seul, Jean)*. Les plus variées parmi ces chansons sont probablement celles qui présentent des sections rythmiques très contrastées, comme *Je veux que m'amie soit telle* ou *Sus, approchez ces lèvres vermeillettes*. Il faudrait enfin réserver une place à part au célèbre *Blason du beau tétin* de Marot, que Janequin mit en musique en entier dès sa parution, ou presque (avril 1536). La structure en est tout à fait remarquable, fondée sur une alternance de brèves séquences tantôt binaires tantôt ternaires — alternance dont la symétrie n'est rompue (significativement) qu'en un seul endroit : lorsque apparaît la notion de *désir* (v. 20). C'était une gageure de traiter musicalement une épigramme aussi longue et répétitive. Grand maître des rythmes et des architectures en contrastes, l'auteur des *Cris de Paris* releva le défi avec une évidente délectation.

5. **Chansons galantes.** — Janequin ne commence véritablement à publier des chansons galantes qu'à partir de 1533 — comme s'il évitait, au départ, d'entrer en concurrence avec Sermisy. De toute façon, il ne cherche aucunement à imiter celui-ci : ses premières œuvres le situeraient plutôt dans la lignée de La Rue et de Mouton (8). Sa mélodie, plus hardie

(8) Janequin ne publia que trois chansons galantes avant 1533 : *Réconfortez le petit cœur; Las, pauvre cœur; Assouvis suis.* Les deux premières, de facture assez maladroite, sont probablement des essais de jeunesse.

que celle des compositeurs « parisiens », offre des sauts de sixtes et de septième (et, bien entendu, d'octave) ; fondamentalement syllabique, elle peut — de façon parfois inattendue — s'élancer en une longue vocalise. Elle ne donne jamais l'impression d'être prisonnière des structures poétiques. Lorsqu'il traite un poème en quatrain, le musicien préfère l'écriture en composition continue (ABCD) aux structures symétriques chères à Sermisy (ABCA). En revanche, les huitains et les dixains (genre privilégié à partir de 1540) suivront la règle commune, avec la double répétition initiale : ABAB... Un trait tout à fait remarquable chez Janequin est l'ampleur donnée à la *coda*, à partir de 1543 environ. Le dernier vers d'un quatrain, par exemple, peut être réentendu deux ou trois fois sur des motifs musicaux variés : ABCD(EF). Ce sont là de véritables péroraisons lyriques, dont un R. de Lassus saura tirer profit.

A) *Période 1533-1538.* — Quelques traits un peu archaïsants pourraient être relevés çà et là : écriture sinueuse *(Tant ai gravé au cœur)*, canon entre ténor et soprano *(Si j'ai été votre ami)*. Janequin s'intéresse encore au rondeau cinquain, mais n'en conserve souvent que les deux strophes initiales : la seconde, traitée à 3 voix (au moins en partie), reprend alors la mélodie supérieure correspondant aux trois vers initiaux : *Qu'est-ce d'amour* en est l'exemple le plus remarquable. Des vocalises plus ou moins développées apparaissent assez fréquemment : elles semblent conçues en fonction de l'architecture musicale plutôt qu'en fonction des paroles. Il est certain de toutes façons que, dès cette époque, Janequin surpasse ses contemporains par l'intensité expressive de ses lignes mélodiques et par l'attention soutenue qu'il porte au texte littéraire. Il suffit de comparer la superbe

version qu'il donna de *O cruauté logée en grand' beauté* à l'aimable chanson que Sermisy composa sur le même poème (de Marot) pour saisir la différence qui sépare les deux hommes. Dès 1533, enfin, Janequin introduit dans le style galant l'écriture en récitation rapide qu'il avait expérimentée dans *La Chasse* et dans *Le Chant des oiseaux* (voir par ex. *Si en aimant*). Lorsque ce « récitatif » s'oppose aux valeurs longues des mesures binaires et ternaires, il en résulte une rythmique contrastée qui rendent ses chansons reconnaissables entre toutes *(Ex. 4)*.

Ex. 4 - Janequin (1537)

B) *Période 1540-1548.* — La chanson galante de Janequin atteint alors un stade de pleine maturité. Un merveilleux équilibre s'instaure entre la phrase musicale et les divers éléments du poème. De là une moisson de chefs-d'œuvre : *Plus ne suis ce que j'ai été; Va, rossignol, amoureux messager; Où mettra l'on un baiser favorable; Toutes les nuits tu m'es présente.* Les traits d'écriture les plus saillants, voire les plus hardis, sont toujours dus à un effet de lecture du texte, parfois à un certain désir de « théâtralisation » du poème. Sauts inhabituels de septième

à la voix supérieure (*fa* ♯-*mi* ♭ ; *do-si* ♮), répétition expressive — ou emphatique — de certaines paroles, contraste entre registre grave et registre aigu : tout cela est mis en œuvre dans des pièces intéressantes à plus d'un titre comme *L'Espoir confus ; Las, on peut juger ; L'Amour, la Mort.* En 1540, Janequin met en musique un texte italien *(Si come il chiaro) :* il utilise alors ce style de récitation rapide qui lui était familier, et qui constituait peut-être à ses yeux une réplique française (et polyphonique) au *recitar cantando* des musiciens d'outre-monts. Dès lors, il semble que Janequin ait parfois succombé aux sirènes de l'italianisme : en 1543 par exemple, dans *Or vit mon cœur* et *J'ai dit, j'ai fait,* et surtout en 1547, sur deux textes de Saint-Gelais : *O, sottes gens* et *Hélas, mon Dieu* (le poète avait d'ailleurs intitulé le second : « complainte pour dire au luth en chant italien ») (9). Entre-temps, une pièce comme *Ma peine n'est pas grande* (1545) préfigurait ce que serait plus tard la *chanson en forme d'air.*

C) *Période 1549-1558.* — L'arrivée de Janequin à Paris (1549) coïncide avec une production intense de chansons galantes : le musicien songeait sans doute à s'attirer ainsi la faveur des milieux de cour. Il adopte assez fréquemment le style des *voix-de-ville* (ou *airs*) (10) ; la métrique des poèmes est alors variée, allant des vers courts de 6 à 8 syllabes — les plus caractéristiques du genre — au décasyllabe et à l'alexandrin *(Si je me plains ; Je ne connais femme ; Il s'en va tard ; Las, viens moi secourir).* Par ailleurs, la poésie amoureuse, vers 1550, adopte souvent le style de la « mignardise » : l'écriture syllabique de

(9) Il existe une autre version (monodique) de *Hélas, Mon Dieu, y a-t-il en ce monde,* en style de voix-de-ville (1555).

(10) Sur ce style, voir ci-après, IIe partie, chap. II.

Janequin, en valeurs brèves, à dominante verticale, s'y adapte avec un rare bonheur *Cent baisers au départir; Quand je vois ma mignonne).* C'est à ce genre que l'on peut rattacher les deux célèbres pièces : *Petite Nymphe folâtre* et *Bel Aubépin verdissant,* où Janequin rivalise de vivacité et d'enjouement avec Ronsard, grâce surtout à l'infaillible justesse de sa lecture rythmique du poème (11). En cette même période, de nombreux éléments « pittoresques » se glissent dans la chanson galante : les traditionnels cris guerriers et appels d'incendie *(Ce faux amour),* les sonneries de trompe *(Vents hardis et légers),* et surtout les arabesques légères du vol de l'hirondelle *(Si Dieu voulait que je fusse arondelle,* avec la « réponse » de la dame : *Plût à Dieu...)* (12). A côté des traits expressifs de l'écriture signalés précédemment, d'autres apparaissent, toujours en relation directe avec le texte littéraire ; on peut les qualifier de *madrigalismes :* réitération d'un même motif sur « cent fois » *(Puisque vers vous),* silence du ténor pour traduire une notion d'effacement *(Mais en quel ciel),* fausse relation pour souligner des idées de douleur et de mort *(D'où vient que ce beau temps ; Quand j'ai été quinze heures),* phrase musicale mimant véritablement la montée d'une « échelle de Jacob » *(Puisque je n'ai pour dire)* ou la descente sur terre de quelque amante céleste *(Nature ornant).* A ces effets de style plus ou moins spectaculaires, il est permis toutefois de préférer le parfait accord d'une mélodie de type hymnique et de la rhétorique austère d'un serment d'amour éternel *(Dur Acier et Diamant),* ou encore

(11) En ce qui concerne les trois sonnets mis en musique par Janequin en 1549 (Pétrarque) et 1552 (Ronsard), voir ci-après, IIe partie, chap. I.

(12) Autres chansons sur le vol de l'hirondelle : *De céans jusque chez m'amie, Si Dieu voulait pour chose bien nouvelle.* Sur le vol de Cupidon : *Ce petit dieu qui vole.*

l'ampleur lyrique des péroraisons finales *(Quand contremont verras remonter Loire ; Je lis au cœur de m'amie ; Si me voyez face triste et dolente)* : c'est certainement là que, bientôt, R. de Lassus trouvera ses plus parfaits modèles.

III. — Pierre Certon

Pierre Certon, dont la carrière se déroula entièrement à Paris, commença à publier ses chansons en 1533 — donc plusieurs années après celles de Sermisy et de Janequin. Sa personnalité est certainement moins accusée que celle de ses deux aînés, dont il subit fortement l'influence. Néanmoins, l'abondance et la qualité de sa production, la solidité de son écriture, lui assurent une place de choix parmi ses contemporains. L'essentiel de son œuvre profane est constitué de chansons galantes. Ses premiers essais se placent encore dans la lignée de l'école josquinienne *(Je l'ai aimé ; Si par fortune)*. Par la suite, c'est Sermisy qui lui servira de modèle ; mais l'écriture de Certon s'avère nettement plus massive *(Je n'y vois rien ; Prêtez-m'en l'un)*. A partir de 1538, il s'inspirera parfois du style de P. Sandrin : soit en composant une « réponse » à deux chansons à succès de son jeune collègue (13), soit, dans les années 1544-1547, en imitant les expériences métriques de celui-ci (alternance de mesures binaires et ternaires, dans *Si par désir ; Ma Bouche n'ose dire ; Je ne suis point amoureux)*. Pour apprécier l'art de Certon dans cette première partie de sa carrière, il est révélateur de comparer sa version de *Plus ne suis ce que j'ai été* (1539) à celle que Janequin publia sur le même

(13) *Fini le bien* et *Un moins aimant* sont les « réponses » de *Douce mémoire* et de *Puisque de vous*, de Sandrin. Une *réponse* est — en principe — constituée par la deuxième strophe d'un poème écrit en forme de dialogue.

poème de Marot un an plus tard : chez Certon, délicatesse et retenue propres au style « parisien » ; chez Janequin, interprétation véritablement pathétique du texte littéraire. Les recherches de Certon dans le domaine de l'expression restent assez timides avant 1540 (citons quand même *Les Médisants* et *Plus n'ai d'espoir).* Après cette date, le style vertical se fait de plus en plus fréquent chez lui, comme chez la plupart de ses contemporains. En 1549, Certon publie sa première chanson strophique en forme de *voix-de-ville (Las, est-il créature)* — genre auquel il consacrera un volume entier trois ans plus tard. La même année, peut-être sous l'influence de Janequin, il tentera de développer avec un certain lyrisme la *coda* de quelques-unes de ses chansons *(Si m'amie a de fermeté ; L'Œil près et loin).* A partir de 1552, l'art de Certon s'oriente dans d'autres directions : voix-de-ville, chansons à 5 et 6 voix (voir ci-après, II^e^ partie, chap. IV). Mais, parallèlement à ces expériences nouvelles, son écriture habituelle s'enrichit alors de madrigalismes expressifs : *J'espère et crains,* sur un sonnet de Ronsard, constitue une des plus intéressantes contributions musicales aux *Amours* de 1552. Dans le *Chant du rossignol* (1559), il reprend un texte déjà utilisé par Janequin, mais fait complètement disparaître la structure de rondeau originelle ; le début de cette agréable pièce donne naissance à une belle envolée lyrique.

Dans ses quelques chansons rustiques — dont l'écriture s'inspire de celle de Janequin — Certon fait preuve d'une vigueur de bon aloi *(Ho le vilain ; Un vert galant ; Un laboureur).* L'on trouvera dans *Que n'est-elle auprès de moi* un très agréable contraste stylistique entre le refrain et les strophes. Et l'alternance traditionnelle entre les épisodes à 2 voix et le tutti des 4 voix donne d'excellents résultats dans

Hélas, ne fringuerons-nous pas. Les épigrammes narratives et érotiques de Certon ne possèdent pas l'élan dont font preuve celles de Janequin, en raison surtout des cadences (qui brisent le fil du discours) et de l'emploi fréquent de l'écriture verticale. En revanche, elles sont plus faciles à exécuter, et les paroles « passent mieux la rampe ». Quoi qu'il en soit, des pièces comme *Frère Thibaut, Un jour que ma dame dormait, Un bon vieillard,* ne manquent ni d'humour ni de vitalité.

CHAPITRE III

LES PETITS MAITRES

I. — Passereau et la chanson des années 1530

En dépit de la minceur relative de sa production (25 chansons, éd. entre 1529 et 1547), Passereau acquit en son temps une célébrité bien établie, grâce à ses chansons rustiques. *Il est bel et bon,* dont l'on apprécie aujourd'hui le refrain primesautier et l'épisode en onomatopées imitant le caquetage d'une basse-cour, était déjà répandue en Italie dès 1535 — un an seulement après l'édition parisienne. L'écriture musicale de Passereau affectionne le syllabisme rapide ; elle procède généralement par petites cellules mélodiques en mouvement conjoint, traitées en imitations serrées. C'est à tort qu'on l'assimile parfois à celle de Janequin — même si l'on relève à l'occasion un bref passage de type récitatif *(Sur la rosée).* Cette écriture sait souvent se montrer gracieuse et aérée *(Au joli son du sansonnet) ;* elle s'adapte agréablement aussi à un vigoureux thème populaire *(Hélas, madame, faites-lui quelque bien).* Dans l'épigramme érotique ou narrative, en revanche, le style de Passereau, en raison de sa minutie, manque un peu de dynamisme *(A un Guillaume ; Marie montrait).*

La chanson galante de Cour est cultivée dans les années 1530 par une multitude de petits maîtres. Jacotin imite le plus souvent la manière de Sermisy *(Voyant souffrir; Le voulez-vous).* Quelques traces d'écriture archaïsante de type rustique se remarquent assez curieusement chez lui, dans des pièces qui relèvent pourtant du style galant *(Vrai Dieu d'amour; De tant aimer).* Jean Lupi (Leleu), de Cambrai, adopte tantôt le style parisien *(Changer ne puis; Mon pauvre cœur),* tantôt le style franco-flamand *(Vous savez bien).* Parmi les disciples de Sermisy — qui ne sont pas forcément des plagiaires — l'on pourrait citer Pierre Vermont le jeune *(Las, voulez-vous),* Nicolas Renés *(L'Ardent Désir; De bien aimer),* Jean Courtois *(Si par souffrir),* Jean Conseil *(Tous les plaisirs; Si de nouveau),* Le Pelletier *(Si mon malheur;* et une amusante épigramme : *Maître Roland).* Mathieu Sohier, quant à lui, semble surtout prendre Passereau pour modèle *(Cent mille fois; Prenez le galant).* Par ailleurs, certaines chansons non dénuées de valeur, mais restées anonymes (et l'on aurait tort de les négliger pour cette seule raison), se situeraient plutôt du côté de Janequin *(Réveillez-vous, jeunes dames; A mon réveil un oiseau j'ai ouï).*

D'un autre côté, parmi les compositeurs publiés par Attaingnant, l'on pourrait distinguer un groupe non dépourvu de talent, mais qui semble se tenir à l'écart des modes « parisiennes ». Guillaume Le Heurteur, de Tours, écrit des chansons de déploration amoureuse dont l'écriture ancienne rappelerait assez celle d'un P. de La Rue. Les pièces même qui, par certains caractères formels (structure ABCA par ex.), se rapprocheraient du style galant de cour, n'en observent pas moins une écriture très rigoureuse, régie par l'imitation canonique *(Souvent amour; Amour au cœur).* Les chansons rustiques de Le Heurteur constituent peut-être la meilleure part de son œuvre *(Allons un peu plus avant; Or me rendez mon carolus; Trois Jeunes Bourgeoises).* Une écriture généralement serrée leur confère un dynamisme vigoureux, qui rehausse l'ironie des paroles. Hesdin (Nicolle des Celliers d'), de Beauvais, traite en style d'imitation continue — ou presque — un thème du XV^e^ siècle *(S'il est à ma poste);* il écrit une cinquième voix en canon *si placet* dans *Plaindre l'ennui.* Ses chansons rustiques *(Ramonez-moi ma cheminée; Un vrai musicien)* se rapprochent de celles de Le Heurteur. Les chansons galantes de Roquelay peuvent être situées à mi-chemin entre le style franco-flamand et le style parisien. En dépit d'une facture assez rigide, elles ne manquent pas de valeur *(Nature a fait; Ta bonne grâce).* L'on pourrait enfin placer dans ce même groupe de « traditionalistes » des auteurs de chansons galantes comme Roger Patie *(Le Doux Baiser)* ou Isoré *(Joie et Douleur),* de chansons rustiques comme Desfruz *(Dites-vous que ne sais faire)* ou Beaumont *(Ma pauvre bourse)* — sans omettre de signaler

le succès européen que rencontra *Je suis déshéritée*, émouvante déploration amoureuse de Pierre Cadeac, maître de chapelle de la cathédrale d'Auch.

II. — La génération de 1540 : Sandrin, Phinot, Du Tertre

Comme on l'a vu plus haut à propos de Janequin et de Certon, la chanson, dans les années 1540, adopte de plus en plus fréquemment un syllabisme assez strict, et une écriture verticale. Les différences entre « style galant » et « style rustique » (encore très sensibles chez Sermisy) tendent à disparaître. Cette transformation progressive s'opère sous les influences conjuguées de la musique de danse, des chansons de « voix-de-ville » et des genres semi-populaires venus d'Italie *(frottole, villanelle)*.

Pierre Sandrin (de son vrai nom P. Regnault) fit une carrière exceptionnellement brillante : en France d'abord sous François Ier et Henri II, en Italie ensuite, au service d'Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare (v. 1550-1560). Ses 50 chansons à 4 voix, éditées entre 1538 et 1556, sont écrites exclusivement sur des textes galants (aucune chanson rustique ni satirique). L'on peut, avec A. Seay, distinguer chez lui trois tendances différentes. Tout d'abord, un groupe de pièces dont le style s'apparente à celui de Sermisy. C'est là que l'on rencontre les titres les plus célèbres : *Douce Mémoire* ou *Puisque de vous*, que toute l'Europe musicale connaissait encore à l'époque de Louis XIII. Par ailleurs, dès 1538, Sandrin se livre à d'intéressants essais de structure par emploi alterné de mesures binaires et ternaires (chaque séquence métrique contenant un vers du texte). Dans le court espace musical correspondant à un huitain ou à un

dixain, Sandrin n'hésite pas à multiplier les combinaisons — mais conserve toujours le souci de la symétrie : comme par exemple dans *Ce qui m'est dû* (3.2.3.2.3. 3.3.2) ou *Si pour t'aimer* (3.3.2.3.3.2.2.3.3.2). Dans un troisième groupe enfin, l'on trouverait des chansons qui s'inspirent visiblement de la *frottola* italienne : écriture verticale, rythme de danse, cadences féminines sur deux notes répétées, etc. La première du genre apparaît dès 1543 *(Mais pourquoi n'ose l'on prendre)*. La même année, Sandrin publie chez Attaingnant les premiers exemples de chansons strophiques. Arcadelt, qui lui ressemble sur plus d'un point, le suivra sur cette voie à partir de 1547, Certon à partir de 1549. On assiste là aux débuts de la « chanson en forme de voix-de-ville, ou d'air », laquelle rencontrera un succès immense dans la seconde moitié du siècle. De ce point de vue, Sandrin peut être considéré comme un authentique précurseur.

Dominique Phinot, comme Sandrin, passa une partie de sa carrière en Italie. Ses deux volumes de chansons furent édités en 1548 à Lyon, ville dans laquelle il semble avoir toujours conservé des attaches personnelles. Et à l'image de Lyon, Phinot se situe à la croisée des grands courants européens : styles franco-flamand, italien et parisien se rencontreront chez lui, mais curieusement juxtaposés parfois, et sans que s'opère une synthèse véritable (en dépit d'un savoir-faire assez exceptionnel, Phinot n'est quand même pas un Lassus). Il pratique l'écriture ancienne, par moments — celle de Mouton ou de Févin. Et l'on trouverait chez lui un étrange emploi de formules mélodiques issues de l'ancienne cadence du XV^e^ siècle ; mais dans le jeu des imitations, ces formules prennent une valeur structurelle, et non plus simplement ornementale *(Ta beauté me donne espérance)*.

D'un autre côté, Phinot montre qu'il sait manier l'écriture de Sermisy aussi bien que celle des « parisiens » de 1540 : d'où une certaine disparate stylistique, qui n'est d'ailleurs pas dépourvue de charme *(Si vous voulez ; Moins dure ou plus)*. Dans le domaine de la chanson satirique, le musicien semble attiré surtout par des textes anti-monachaux — qui, à la limite, « sentent le fagot » *(Frérot un jour)*. La plupart de ces pièces satiriques sont en écriture verticale : les mélismes que l'on rencontre dans *Une nonnain de l'abesse reprise* semblent destinés à parodier le plain-chant (1). Phinot en effet est loin de rester insensible aux sollicitations du texte littéraire, et son attitude se révèle véritablement « madrigalisante » dans des chansons telles que *Pleurez, mes yeux, Quand je te vois,* ou *Otez la main :* dissonances insistantes par retards successifs (cruauté) ; bémolisation soudaine (tristesse, lascivité), répétitions expressives (alarme, soupir), marche ascendante régulière (un personnage qui « vient tout droit »). L'on rencontrerait également chez Phinot des traits d'écriture pratiquement inconnus jusqu'alors dans le domaine de la chanson à 4 voix : croisement des deux voix supérieures, mouvement II-I de la basse dans les cadences finales (au lieu de V-I ou IV-I), chromatismes d'attraction assez nombreux (et soigneusement notés), et même quelques curieux exemples de double attraction simultanée, supérieure et inférieure *(sol ♯-la / si ♭-la* dans *Dame Margot)*.

Etienne Du Tertre est évidemment beaucoup plus « parisien » que Phinot — mais aussi moins original. Ses quelque 70 chansons (publiées surtout en 1549-1551) n'en sont pas moins très représentatives du

(1) Même procédé, plus tard, chez R. de Lassus (dans *Il était une religieuse)*.

style des années 1540, passablement influencé par la danse (il est d'ailleur l'auteur d'un livre de *Danseries*). Sans doute fréquenta-t-il Janequin à Paris, car entre 1549 et 1553, l'un et l'autre n'écrivirent pas moins de 25 chansons sur des textes identiques. Il serait assez vain (et même un peu cruel), par une comparaison systématique, de chercher chez Du Tertre les élans lyriques de son illustre aîné *(Je lis au cœur de m'amie, Si me voyez face triste)* ou cette inégalable lecture rythmique d'un texte *(Cent baisers au départir)*. La mélodie de Du Tertre, de caractère primesautier, souvent gracieux, cherche moins à émouvoir qu'à plaire — et y réussit souvent. Elle accueille à l'occasion une illustration musicale du texte : dans *Puisque je n'ai pour dire,* par exemple, l'on rencontrera, comme chez Janequin (quoique différemment traité), l'amusant madrigalisme de « l'échelle de Jacob ». Ses chansons de style rustique, fort agréablement conduites, valent sans doute celles de Certon *(Il n'est que d'être sur l'herbette; Voici le printemps qui rit)*. Et son écriture légère et rapide convient parfaitement au genre de l'épigramme érotique *(Un jour dormait Colin; Ce disait une jeune dame)*.

Par ailleurs, dans ces années 1540, l'on compterait une bonne douzaine de petits maîtres non dépourvus de talent, et même parfois d'originalité. Trois d'entre eux au moins poursuivirent les expériences métriques de Sandrin : Symon *(S'il advient que mon deuil)*, Gentian *(Je souffre passion)* et Boyvin *(Ne craignez point)*. A cette différence près que, chez eux, l'alternance des séquences binaires et ternaires se fait parfois de façon beaucoup plus serrée, car elle peut correspondre à un vers court (4 ou 6 syllabes) ou à un hémistiche de décasyllabe. Symon est également l'auteur d'une chanson rustique agréablement expressive, *Ce mois de mai sur tous est vigoureux,* et d'une épigramme narrative, *Robin couché à même terre,* qui supporte fort bien la comparaison avec celle que Certon et Janequin composeront sur le même texte. Gentian se montre résolument moderne en plaçant sa mélodie à la voix supérieure,

tant dans une chanson en style de voix-de-ville *(La Peine dure)* que dans l'arrangement polyphonique d'un air populaire *(Je suis Robert)*. Boyvin, pour la première fois en France, mettra en musique un sonnet : *Mort, sans soleil* (1547).

L'on pourrait placer à côté de Du Tertre des musiciens comme Meigret, dont l'invention mélodique ne manque ni d'imagination ni d'élégance *(Votre gent corps ; La Nuit passée)* ; Le Rat, qui montre un certain sens du développement, parfois *(J'ai vu que j'étais serviteur)*, Lhuillier et Puy, qui l'un et l'autre mirent le même texte en musique, de façon fort personnelle *(Avec vous mon amour finira)* ; Antoine Mornable enfin, dont la phrase musicale, généralement un peu sèche, prend à l'occasion une certaine ampleur *(A tout propos ; Vous qui voulez)*.

D'autres encore semblent prendre pour modèle des maîtres déjà confirmés. Goudeaul s'inspire visiblement de Sermisy : il sait rivaliser de fraîcheur mélodique avec son célèbre aîné *(Dieu des amants ; Bouche de corail)*. C'est plutôt de Certon que l'on pourrait rapprocher Didier Lupi (second du nom), qui fait preuve d'un métier accompli dans ses chansons galantes et dans quelques malicieuses épigrammes rustiques *(Tu as tout seul, Jean ; Un mari sa femme bat)*. Lupi traita également en contrepoint vertical d'intéressantes mélodies de style populaire *(Pensé n'eusse de ma vie ; O vin en vigne)* (2). Assez proche de Certon lui aussi, Jean Guyon, qui dirigeait la maîtrise de la cathédrale de Chartres, se mit plaisamment en scène lui-même parmi ses choristes dans *Si j'étais Dieu* et *Musiciens qui chantez à plaisir*. Hebran s'inspire de Sandrin dans ses chansons galantes *(Cesse, mon œil)*, de Passereau dans ses épigrammes narratives *(Jacquet un jour)*. Jean Maillard compose ses chansons sur des ténors assez rigides, de style ancien *(Le Train d'amour ; Ayant son cœur)*. En 1554, il reprendra en style de voix-de-ville, deux mélodies de Janequin : *Ma peine n'est pas grande* et *La Meunière de Vernon*. Le contrepoint de Mittantier, dont la trame est généralement serrée, avec des lignes mélodiques sinueuses parfois, semble aller à contre-courant du goût français des années 1540. L'on trouvera cependant, parmi ses 22 chansons, quelques agréables réussites *(Le Rossignol plaisant et gracieux ; Amours si m'ont coûté cent livres)*. Claude Gervaise (célèbre par ses *Danseries*) publia en 1550 un volume de chansons à 3 voix pour deux soprani et baryton. Ce sont des arrangements, de style déjà un peu démodé, de chansons de Sermisy, Arcadelt, etc. Ses chansons à

(2) Au regard de l'histoire, D. Lupi est surtout le premier grand compositeur de chansons spirituelles (dont la célèbre *Suzanne, un jour*). Voir M. Honegger, Les Chansons spirituelles de D. Lupi et les débuts de la musique protestante, Lille, 1971 (thèse).

4 voix, qui se développent selon une dynamique très concertée, ne manquent pas d'intérêt *(Je ne connais femme; En ce vert mois).* Par ailleurs, certains contemporains semblent s'être fait une spécialité des « chansons légères et fort récréatives » : ainsi Vassal *(Fine affinée),* Decapella *(Entour la fête Saint-Martin)* ou encore Pierre Santerre, auteur de chansons poitevines.

Il faudrait également citer le groupe des « lyonnais », imprimés principalement par Moderne. Le conseiller musical de la firme, l'Italien Layolle, composa quelques pièces à 4 et 5 voix dont l'écriture est curieusement conservatrice, le plus souvent. Pierre De Villiers ne se dégage de l'influence de Sermisy que dans certaines déplorations amoureuses *(Mort ou merci).* Dans le genre rustique, on lui doit une pièce en dialecte lyonnais *(Lo meissony)* et, à l'exemple de Hesdin, une fantaisie érotique sur le cri du ramoneur *(Un jour Margot oyait).* Gaspard Coste, dont l'écriture est légèrement archaïsante, ne manque pas de vigueur *(Rigueur me tient).* Henri Fresneau, enfin, publia quelques chansons galantes dont l'écriture est nettement plus moderne que celle des autres « lyonnais » *(Soupir d'amour);* on lui doit aussi la plus importante *fricassée* de l'époque (3). Celle-ci nous donne une idée de l'extrême popularité du répertoire des années 1520-1538.

La très large diffusion de la chanson ne fut pas sans rencontrer de furieuses résistances de la part des prédicateurs et des moralistes. Le doux Erasme lui-même fulmine contre les chansons « lascives » qui corrompent la jeunesse. Pour combattre cette mode pernicieuse, les Réformés (tout comme leurs adversaires, d'ailleurs) transformèrent les chansons profanes en *chansons spirituelles :* on conservait la musique, mais on changeait les paroles (très ancien procédé du *contrafactum*). La *Chrétienne Réjouissance* d'Eustorg de Beaulieu, par exemple (Genève, 1546), cite quelque 160 « timbres » grâce auxquels les fidèles pouvaient chanter la musique de Sermisy et de ses collègues sans risquer le salut de leur âme (4). D'un autre côté, la chanson avait, depuis le Moyen Age, fait alliance avec le théâtre comique. La tradition avait même

(3) Une *fricassée* est un arrangement polyphonique de citations musicales extraites de chansons à la mode (procédé appelé *centonisation*). Celle de Fresneau comporte une centaine de ces citations. Voir F. Lesure, Eléments populaires dans la chanson française, *in* Musique et poésie au XVI^e^ siècle, Paris, 1954.

(4) Dans la seconde moitié du siècle, Guillaume Guéroult se fit une espèce de spécialité de ces *contrafacta* religieux (protestants). Des volumes entiers de Lassus, Boni, etc., furent systématiquement « christianisés ». Bien entendu, il existe aussi une chanson spirituelle originale, qui a parfois produit des chefs-d'œuvre (D. Lupi, P. de l'Estocart, Cl. Le Jeune). Mais en traiter sortirait du cadre de la présente étude, qui se limite à la chanson profane.

créé, dans les farces, un personnage chantant : le savetier (farces du savetier Calbain, du savetier Sandrin « qui ne répond que chansons »). Ce répertoire musico-théâtral est fort important. La chanson fut également popularisée par la danse. Dans les arrangements de chansons pour quatre parties instrumentales, c'est la voix supérieure de l'original qui est conservée (plus ou moins fidèlement), les trois autres parties se trouvant refaites en contrepoint simplifié, notre contre note. Mais, selon les besoins, le rythme et la structure peuvent être profondément modifiés. Il n'est pas rare en effet qu'une même chanson se transforme successivement en pavane (binaire), puis en gaillarde (ternaire). Enfin, la lecture de Rabelais, de Marguerite de Navarre, de Noël du Fail nous rappellerait — s'il en était besoin — combien la chanson faisait partie intégrante de la vie quotidienne au XVI^e siècle.

CHAPITRE IV

LA CHANSON FRANÇAISE HORS DE FRANCE

I. — Editeurs italiens et flamands

A cette époque, l'édition musicale italienne est concentrée à Venise. **O. Scotto** y imprime quelques anthologies de chansons, où les maîtres flamands (Willaert, Verdelot) voisinent avec Sermisy et Passereau. L'on doit à **A. Antico,** en 1536, un important volume pour 3 voix, *La Couronne et Fleur des chansons à trois,* consacré surtout à Willaert, mais aussi aux plus grands de la génération précédente : Josquin et Mouton. **Antoine Gardane,** à la fois éditeur et compositeur, diffuse largement la chanson française en Italie à partir de 1538. Mais, en commerçant peu scrupuleux, il profite de la célébrité de Janequin pour attribuer à celui-ci des pièces à 3 et 4 voix de provenance pour le moins incertaine. En tant que compositeur, on doit à Gardane un volume de *duos* qui obtint un succès durable (1). Ses chansons à 4 voix furent surtout confiées à Attaingnant (à partir de 1544) : celles qui représentent le mieux les tendances nouvelles sont de courtes pièces strophiques d'écriture verticale, à la manière italienne, sur des poèmes tantôt galants *(Votre cœur je supplie)* tantôt rustiques *(Rossignolet du bois).*

A Anvers, la chanson franco-flamande connaîtra une diffusion exceptionnelle grâce à l'activité de **Tielman Susato,** éditeur et compositeur lui aussi. Sa première publication (1543) contient quelques chansons anciennes (Mouton) et surtout des œuvres contemporaines, de Gombert et de Créquillon. L'éditeur continua

(1) Ce volume fut édité pour la première fois en 1539. Chaque duo est écrit (non sans habileté) sur un *superius* ou un *ténor* de Sermisy, Vermont, Jacotin, Roquelay, etc. En 1560, Gardane sera le premier à écrire un double chœur (8 voix) sur le sonnet dialogué de Ronsard, *Que dis-tu, que fais-tu.*

par une série de 14 livres de chansons (1543-1555), tantôt à 4 voix, tantôt à 5 et 6 voix (plus un volume pour 6 et 8 voix en 1550). Créquillon et Manchicourt ont droit l'un et l'autre à un volume particulier (à 4 voix) (2). La chanson « parisienne » n'est représentée qu'occasionnellement par une ou deux pièces isolées de Sandrin, Sermisy ou Certon. Le dixième livre (1545), cependant, met en valeur Janequin avec *La Bataille* (augmentée de la 5e voix de Verdelot) ; d'autres pièces descriptives complètent le volume, dont deux par Gombert (voir plus loin). Deux des livres de cette série présentent un intérêt historique et artistique de premier ordre : le septième (1545) qui constitue un solennel hommage — le premier du genre — au « père », Josquin des Prés, et le quatorzième (1555) où Susato révèle au public un jeune débutant qui ne va pas tarder à faire parler de lui : Roland de Lassus (3).

II. — La chanson franco-flamande : Willaert, Gombert, Clemens non papa, Créquillon

Les musiciens flamands des années 1530-1550 (dont la production est intense) sont les héritiers directs des maîtres de la fin du XVe siècle : Isaac, Josquin, etc. La chanson franco-flamande se distingue de la chanson « parisienne » essentiellement par les traits suivants :

— écriture en composition continue, *i.e.* sans répétition d'aucune section musicale, ni aucune recherche de symétrie (certains critiques parlent de « structure évolutive ») ;
— enchaînement continu des diverses séquences, notamment par le procédé du « tuilage » (les cadences intérieures n'interrompent pas le discours musical, comme chez Sermisy) ;

(2) Outre les « 4 grands » : Willaert, Gombert, Clemens non papa et Créquillon, les compositeurs les plus souvent représentés chez Susato sont : Le Cocq, Canis, Richafort, Baston, Jean Lupi, et Susato lui-même.

(3) Les 15 volumes de chansons édités par Susato entre 1543 et 1555 ont fait l'objet d'une réimpression en fac-similé (Ed. Culture et Civilisation, Bruxelles).

— style imitatif très élaboré, presque systématique parfois (écriture en imitation continue, appelée aussi « style imitatif syntaxique ») ;
— chez certains, utilisation fréquente des syncopes, des mélismes de grande amplitude, de sauts mélodiques d'octave ou même de dixième (le chant prend alors un aspect quasi instrumental) ;
— chansons à 5 et à 6 voix souvent composées sur un modèle antérieur (une chanson parisienne, par ex.), et selon les techniques traditionnelles du *cantus firmus*, de la *parodie* ou de la *paraphrase* libre.

Le style franco-flamand, si opposé apparemment au goût « parisien », n'était pourtant pas inconnu en France, ni dédaigné. Surtout parce qu'il s'inscrivait dans une tradition pédagogique encore très vivace dans les maîtrises de cathédrales. Il ne faut donc pas s'étonner si les chansons à 4 voix de Gombert (dont l'écriture imitative est extrêmement stricte) apparaissent fréquemment dans les éditions d'Attaingnant.

Adrien Willaert publie à Venise en 1520 ses premières œuvres françaises : ce sont des doubles canons à 4 voix, comme on les aimait à l'époque, sur des mélodies « rustiques » du XV^e^ siècle *(J'aime bien mon ami; Mon mari m'a diffamée)* (4). En 1530, il s'essaie à écrire dans le goût parisien, et confie trois chansons à Attaingnant : l'écriture en est riche mais (l'on s'en doute) beaucoup plus austère que celle d'un Sermisy (5). Les 20 chansons à 3 voix qu'il publie dans

(4) Rappelons que Willaert fut, de 1527 à sa mort (1562), le maître de chapelle de Saint-Marc de Venise. Son œuvre est d'une importance historique capitale, car elle constitue un lien entre l'ancienne école josquinienne et la nouvelle école vénitienne (dont il fut le fondateur).

(5) Il s'agit de deux chansons galantes (*A l'aventure* et *Mon cœur, mon corps)* et d'une pièce écrite sur un thème populaire : *Dessus les marchés d'Arras* (lequel sera repris par Lassus, à 6 voix).

La Couronne et Fleur (1536) auront du succès jusqu'à la fin du siècle. L'on y distingue, selon L. Bernstein, trois tendances stylistiques : d'abord, des chansons écrites sur un *cantus firmus* placé au ténor — probablement les plus anciennes *(Qui est celui)* ; puis d'autres qui se rapprochent du style parisien des années 1520-1530, tout en étant construites sur une mélodie d'emprunt *(Je ne saurais chanter)* ; d'autres enfin dont le matériau thématique (soit original, soit issu d'un thème populaire), est traité en imitations libres *(Perrot, viendras-tu aux noces)*.

Les chansons à 5 et 6 voix de Willaert sont pour la plupart fondées sur des monodies ou des polyphonies préexistantes, tant anciennes que modernes, souvent traitées en canon. L'on y retrouverait aussi bien Ockeghem et Josquin *(Petite Camusette ; Faute d'argent)* que Sermisy et Janequin *(Jouissance vous donnerai ; Aller me faut sur la verdure)*, ainsi que des thèmes traités précédemment à 3 ou à 4 voix par l'auteur lui-même *(Qui la dira ; Mon cœur, mon corps)*. Certaines parmi les pièces à 5 voix, probablement inspirées de quelque chanson populaire, contrastent agréablement avec les précédentes par la simplicité de leur écriture *(Hélas, ma mère ; Voulez ouïr chansonnette)*. En 1560, deux ans avant sa mort, c'est Willaert qui occupera la première place dans l'énorme *Mélange* de Le Roy et Ballard, avec 24 titres (pour 5 et 6 voix).

Nicolas Gombert, maître de chapelle de Charles Quint, écrivit 34 chansons à 4 voix (6). L'écriture en imitation continue y règne presque exclusivement.

(6) Elles furent surtout publiées chez Attaingnant et chez Moderne, à partir de 1530.

Ce style, le musicien le pratique avec une virtuosité qui semble devenue chez lui une seconde nature. Cela s'accorde difficilement, il faut le reconnaître, avec le badinage galant des poèmes marotiques à la mode *(A quoi tient-il)*. En revanche, la sévérité de cette écriture donne d'excellents résultats dans la déploration amoureuse *(Mort et Fortune)*. Gombert traite parfois à 4 voix un ténor emprunté à Sermisy, qu'il conserve plus ou moins exactement *(Secourez-moi, ma dame ; C'est à grand tort)*. Mais les chansons ainsi composées restent bien éloignées du genre « parisien » — que l'auteur ne cherche d'ailleurs pas à imiter. Parfois, le syllabisme alerte pratiqué dans quelques pièces, tant galantes que rustiques, égaie quelque peu l'austérité de cette polyphonie si dense *(Pour parvenir bon pied bon œil ; Alleluya me faut chanter ; Vous êtes trop jeune)*. Il est possible que Gombert ait cédé à une sollicitation de l'éditeur Susato lorsqu'il réduisit (fort habilement) pour 3 voix le *Chant des oiseaux* de Janequin. En dépit d'emprunts évidents, *la Chasse du lièvre* (4 voix) ne doit pas être sous-estimée. Le texte en est totalement original (il ne s'agit plus d'une chasse royale, loin de là) ; et chacun des 4 épisodes, émaillé de réminiscences de refrains populaires, présente d'agréables contrastes. Parmi les chansons à 5 et à 6 voix, l'on rencontrera, comme chez Willaert, de savantes paraphrases de Josquin *(Mille regrets)*, de Sermisy *(Jouissance vous donnerai)*, de N. Renés *(Le Berger et la Bergère)*, etc. — mais aussi quelques chansons rustiques et galantes qui font preuve d'une déclamation vigoureuse *(Quand je suis auprès de m'amie ; Souffrir me convient)*.

Clemens non papa (Jacques Clément) est l'auteur de 85 chansons imprimées surtout à partir de 1545,

chez Susato. Il sait écrire des pièces galantes à la manière des « parisiens », et en conserve parfois les structures symétriques (ABCA ; ABCDEFAB). Il s'inspire alors du style de Sermisy *(Or puisqu'il est; Si mon amour)* ; quelquefois aussi de celui de Janequin *(Toutes les nuits)* ou de Certon *(Qu'en dites-vous)*. Comme tous les « franco-flamands », il pratique surtout le contrepoint imitatif. Mais, à la différence de Gombert, il laisse respirer sa polyphonie, et écrit des mélodies essentiellement syllabiques. Les poèmes de déploration amoureuse semblent l'attirer particulièrement ; certains textes datent de la génération de Josquin *(Cœur langoureux ; Incessament suis triste)* ; les lignes mélodiques elles aussi peuvent prendre, à l'occasion, un tour archaïsant *(Oncques amour)*. Parfois, de brefs épisodes en déclamation rapide créent une rupture, et « dramatisent » la chanson *(Pour une, las, j'endure)*.

Dans ses chansons rustiques, il conserve en général les schémas de la génération précédente — celle de Compère, de Ninot (voir par ex. *Une fillette bien gorrière*). Son style sait faire preuve d'une simplicité de bon aloi *(Sur la verdure ; Au joli bocquet)* sans négliger pour autant certaines habiletés d'écriture destinées à mettre en valeur quelques éléments du texte : voix en écho (en « hoquet »), réitération d'un bref motif *(Jacquin, Jacquet ; Entre vous, filles de quinze ans)*. Dans *La, la, maître Pierre*, s'il conserve le schéma général de son modèle (Sermisy), sa déclamation se montre plus rapide, son rythme plus incisif. Deux charmantes chansons rustiques de Clemens se rattachent au folklore : *Rossignolet qui chantes* et *Garçon de village :* les mélodies y sont traitées en un contrepoint imitatif assez élaboré, mais sans rien perdre de leur fraîcheur. A vingt ans d'intervalle, Clemens répondit au célèbre Blason de

Janequin par le « Contre-Blason » *Du laid tétin.* La truculence n'était pas son fort : en dépit de l'habileté de l'écriture, cette chanson pâlit un peu auprès de son modèle. S'il fallait faire un choix parmi ses pièces à 5 voix, l'on pourrait distinguer deux déplorations amoureuses d'un lyrisme très soutenu : *Las, je languis* et *Pleurer, gémir;* ainsi que deux chansons rustiques : la première, très alerte, est issue d'une composition préexistante (Cibot, 1535), *Sans lever le pied j'abattrai la rosée;* l'autre est construite sur une mélodie — probablement populaire — du pays flamand : *L'autr'hier m'en cheminais Mon chemin devers Lille.*

Thomas Créquillon est un musicien particulièrement prolifique (192 chansons, éditées à partir de 1543). Lorsqu'il écrit à 3 voix, son style peut différer profondément d'une chanson à l'autre : thème rustique traité en style ancien *(A la fontaine du pré);* écriture syllabique rapide, en imitation *(Jour désiré);* contrepoint très élaboré sur une mélodie empruntée à Sermisy *(Content Désir; Vivre ne puis)* ou extraite d'une de ses propres compositions à 4 voix *(Toutes les nuits).* Une innovation importante : Créquillon ne termine pas toujours ses chansons à 3 voix par la « consonance parfaite » octave/unisson (comme ses prédécesseurs), mais assez souvent sur une tierce ou même une triade complète.

Un certain nombre de ses pièces galantes sont écrites « dans le goût français » : Créquillon sait alors marier habilement le style d'un Sermisy et le lyrisme d'un Janequin. Plus tard, R. de Lassus en choisira plusieurs pour modèles *(Un doux nenni; Un triste cœur; L'Ardent Amour).* Il est bien évident cependant que l'écriture « naturelle » de ce Franco-Flamand se nourrit de contrepoint imitatif. Créquil-

lon semble parfois tenté par l'imitation continue, mais il sait se dégager de tout formalisme ; la trame de sa polyphonie reste toujours légère et changeante. Lorsque le musicien chante les tristesses de l'amour, il opte pour la délicatesse, la demi-teinte : toute « dramatisation » du texte semble exclue *(Fortune, hélas ; Si des hauts cieux)*. Ses lignes mélodiques deviennent particulièrement mobiles, en revanche, et pleines de traits inattendus lorsque les poèmes traitent de galanterie légère *(Au monde n'est plus grand soulas ; Dedans Tournai, ville jolie)*. Il est assez révélateur de comparer sa version (édulcorée) de l'épigramme *Un gai berger* avec celle de Janequin : à la rhétorique délicatement ironique du Flamand s'oppose le lyrisme robuste et dynamique du Français... Chez Créquillon la recherche de l'expression s'opère par des contrastes de l'écriture, allant jusqu'à d'assez brusques ruptures : *Toutes les nuits* en offre un exemple remarquable *(Ex. 5)*.

Dans ses chansons à 5 voix, où règne souvent un syllabisme assez strict, l'on rencontrera des phrases d'une belle ampleur lyrique *(Vivre en espoir ; A jamais crois)*. La déclamation rapide y apparaît quelquefois,

Ex. 5 - Créquillon (1549)

et peut prendre valeur de madrigalisme dans certains épisodes (voir par ex. *En languissant*).

Parmi les nombreux autres compositeurs édités par Susato (7), il faudrait d'abord citer Pierre de Manchicourt, originaire de Béthune. Celui-ci s'inspire parfois du style des chansons galantes de Sermisy *(O crauté ; Prends de bon cœur)* ou des épigrammes grivoises de Janequin *(Petit Jacquet)*. Son invention mélodique est un peu terne, mais son écriture révèle un solide métier. Plusieurs petits maîtres se rapprochent stylistiquement de Créquillon : Cornelius Canis *(Je suis aimé de la plus belle*, 4 voix ; *Si par souffrir*, 5 voix) ; Jean Guyot dit Castileti (*Je l'aime bien*, 4 voix ; *Vous perdez temps*, 6 voix), Nicolas Payen *(Avec vous mon amour finira)*. L'écriture à 6 voix, très touffue, de Jacques Buus s'agrémente parfois de formules expressives *(Je ne me plains de toi)*. On doit enfin à J. Van Berchem (qui fut édité à Paris) de nous avoir conservé une robuste chanson populaire, traitée en style traditionnel *(Jean de Lagny, mon bel ami)*.

(7) Susato composa lui-même un assez grand nombre de chansons. La « réponse » qu'il écrivit pour faire suite à *Mille regrets*, de Josquin, n'est pas à la hauteur de son modèle — c'est le moins qu'on puisse dire.

DEUXIÈME PARTIE

MUSIQUE ET HUMANISME, DES « AMOURS » DE RONSARD A LA MORT DE CLAUDE LE JEUNE (1552-1600)

CHAPITRE PREMIER

MUSIQUE ET POÉSIE : LA NOUVELLE ALLIANCE

En 1552, deux publications semblent indiquer un changement d'orientation dans la manière de « penser la musique » par rapport au texte littéraire. Il s'agit du *Premier Livre* de P. Certon, véritable manifeste de la chanson strophique et du style de « voix-de-ville » — et d'autre part du supplément musical des *Amours* de Ronsard, essai significatif d'une collaboration étroite entre poètes et musiciens (1).

(1) Si l'on désire un autre point de repère en cette seconde moitié du siècle, l'on pourrait choisir la date de 1576. Cette année-là voit paraître une série de recueils qui illustrent les tendances principales de la chanson : Chansons en forme de voix-de-ville de J. Chardavoine, Airs mis en musique de Caïetain (premiers essais de musique « mesurée à l'antique ») ; premiers livres de A. de Bertrand et G. Boni (rencontre de la chanson traditionnelle et du madrigal italien).

I. — Les théories humanistes : Pontus de Tyard

Le renouveau des études helléniques en France, inauguré sous François Ier, allait faire redécouvrir les théories de l'Antiquité sur la musique, soit par l'accès aux textes originaux (Platon), soit par l'intermédiaire des théoriciens du Moyen Age (Boèce) ou de la Renaissance (Ficin, Gafori et, plus tard, Glaréan, Zarlino, Vicentino). A l'époque de Ronsard, poètes et musiciens multiplient les références aux *effets* magiques (d'ordre psychologique et médical, surtout) attribués à la musique grecque ancienne. Effets variables selon *le mode* choisi par le musicien. Restait à savoir si la musique moderne (polyphonique) pouvait opérer les mêmes « miracles » que la musique antique (monodique). Contrairement aux compositeurs, les humanistes estimaient presque unanimement qu'il fallait revenir à la monodie non accompagnée, seule façon de retrouver l'antique alliance de la poésie et de la musique, ainsi que la *pureté des modes,* dont dépendait l'efficacité du chant. Pontus de Tyard, ami de Ronsard et auteur de *Solitaire second, ou Prose de la musique* (1555), rêve lui aussi d'un « digne poète-musicien » formé à l'école de la monodie antique. Il commence par déprécier les contemporains « vu que la musique figurée (la polyphonie) le plus souvent ne rapporte aux oreilles autre chose qu'un grand bruit, duquel vous ne sentez aucune vive efficace ». En bon pythagoricien, il songe même à une musique dont les principaux paramètres (durée, hauteur) seraient réglés selon les nombres et proportions harmoniques. Cependant, son programme reste ouvert aux recherches futures (« ... non toutefois que je croie être impossible d'accommoder proprement la musique

figurée aux paroles, ni que je désespère de ce temps »...). Et il pressent déjà ce que sera la future « musique mesurée à l'antique » des années 1570.

II. — Ronsard et la musique : le supplément musical des « Amours » de 1552

Il est permis de supposer qu'au début de leur carrière Ronsard et Du Bellay, dans leur désir d'opposer l'ode (genre noble) à la chanson (vulgaire), aient songé à une mélodie continue qui eût épousé idéalement le poème dans son déroulement même. Lorsque, en 1549, ils parleront avec mépris de « ces vaudevilles et chansons qui se chantent d'un même chant par tous les couplets », ce ne sera pas seulement au style prétendument « bas » du poème qu'ils s'en prendront, mais aussi au mode d'exécution musicale (2). Ronsard, plus tard, changera d'avis. Il conseillera en effet aux jeunes poètes de composer des « vers mesurés à la lyre » : en fait, il s'agira de strophes métriquement identiques, qui puissent toutes être chantées sur la même musique. En outre, lorsque le poète préconise l'alternance des rimes masculines et féminines « afin que le musicien les puisse plus facilement accorder », l'on s'aperçoit que cette recommandation ne prend une signification *musicale* que dans l'écriture syllabique des *voix-de-ville* où les cadences masculines et féminines sont nettement différenciées. Ce revirement de Ronsard peut s'expliquer ; entre temps en effet, si ses poèmes avaient pu

(2) L'on sait que dans cette affaire, c'était surtout le poète rival M. de Saint-Gelais qui était visé. Ses deux chansons à succès : *Laissez la verte couleur* et *O combien est heureuse* se chantaient sous forme de *vaudeville (voix-de-ville)*. La première version, à 4 voix, est de P. Certon (1552) ; il y en eut plusieurs autres par la suite (Le Roy, Arcadelt).

« voler par les mains et bouches des hommes », il le devait peut-être davantage aux chansons strophiques en forme de voix-de-ville ou d'air qu'à la polyphonie élaborée de ses contemporains les plus savants.

Entre-temps, en 1552, le poète était passé de la théorie à la pratique, avec le supplément musical des *Amours*. Il s'était adressé à des compositeurs chevronnés (Janequin, Certon) aussi bien qu'à des jeunes de sa génération (Goudimel, Muret). Aucune des neuf compositions musicales offertes au lecteur (6 sonnets, 1 ode, 1 hymne, 1 chanson) n'est véritablement écrite en style de voix-de-ville. Il n'empêche que les 48 strophes et antistrophes de l'Ode de Goudimel se chantent sur la même musique, que la composition de Janequin sur *Nature ornant* peut servir de « timbre » à 60 sonnets du recueil, etc. (3). L'on était loin de l'union idéale de la poésie et de la musique. Cette tentative de 1552 était un peu prématurée. Ronsard, déçu sans doute, ne s'intéressera guère, quinze ans plus tard, aux expériences de poésie et de musique « mesurées à l'antique » de son ami Baïf et de l'Académie de Charles IX.

III. — Baïf et l'Académie de Poésie et de Musique

En 1570, Charles IX accorda au poète J.-A. de Baïf et au musicien Thibault de Courville, l'autorisation d'ouvrir une Académie pour « l'avancement du langage français » et pour « remettre la musique selon sa perfection, qui est de représenter la parole en chant accompli de son harmonie et mélodie ». Depuis trois ans en effet, les deux hommes avaient « déjà parachevé quelques essais de

(3) Pourtant, divers madrigalismes particulièrement expressifs indiquent clairement que la musique de Janequin (comme celle de Certon pour *J'espère et crains)* a été expressément composée pour le sonnet-type. La musique de *Qui voudra voir* (Janequin) qui peut s'appliquer à plus de 90 autres sonnets, est beaucoup moins caractérisée.

vers mesurés mis en musique, mesurée selon les lois à peu près des maîtres de musique du bon et ancien âge ». Il s'agissait donc de cette « musique mesurée à l'antique », dont Cl. Le Jeune et J. Mauduit allaient donner les plus brillants exemples. Le projet esthétique se doublait (comme bien souvent au XVI^e siècle) d'un projet éthique, voire politique, où l'on retrouve les idées platoniciennes à la mode : « ... il importe grandement pour les mœurs des citoyens d'une ville que la musique courante et usitée au pays soit retenue sous certaines lois (...). Nous voulons et entendons que tous les exercices qui s'y feront soient à l'honneur de Dieu, à l'accroissement de notre Etat et à l'ornement du nom du Peuple français ». Les règlements de cette Académie étaient beaucoup plus stricts que ceux de leurs homologues italiens. Et il était interdit de divulguer au-dehors les textes littéraires et musicaux. Ce désir d'ésotérisme explique que les « chansons mesurées » ne furent imprimées, assez parcimonieusement, qu'après la mort de Charles IX (1574). Sous Henri III fut fondée une *Académie du Palais,* dont firent partie Baïf et Mauduit. Mais la musique n'y tint qu'un rôle secondaire. A côté de ces académies royales, le cercle humaniste de la comtesse de Retz (Catherine de Clermont) fit preuve d'une importante activité, avec les musiciens G. Costeley et A. Le Roy, les poètes Tyard, Jodelle, Jamyn, Desportes, Rapin.

IV. — Formes poétiques et formes musicales ; le sonnet

Presque toutes les formes poétiques en vogue au cours de la période précédente se retrouveront en cette seconde moitié du siècle. Même, par une sorte de coquetterie archaïsante, certains compositeurs (Arcadelt, Lassus, Costeley) mettront en musique un rondeau cinquain, ou une ballade avec son *envoi.* La mode des vers courts (moins de 8 syllabes) et de la chanson strophique va permettre de multiplier les expériences métriques. Quant aux « vers mesurés » de Baïf, qui se situent en dehors des normes traditionnelles de la versification, ils autorisent eux aussi les combinaisons strophiques les plus variées. Mais c'est bien évidemment le *sonnet,* récemment importé d'Italie, qui domine la période considérée ici. A la fin du XV^e siècle, lorsque les « frottolistes » italiens travaillaient sur des sonnets, ils adoptaient une structure de type strophique : les deux quatrains, d'une part, les deux tercets, d'autre part, se chantaient sur la même musique. Plus tard, dans les années 1540, lorsque se développa le madrigal, le sonnet fut traité en « composition continue », c'est-à-dire sans répétition

musicale (4). Si maintenant l'on examine les quatre sonnets français apparaissant dans les imprimés musicaux avant 1550 (5), l'on constate que trois d'entre eux adoptent déjà la formule qui deviendra classique dans notre pays : même musique pour les deux quatrains, composition continue pour les six derniers vers. Seul Janequin semble hésiter, qui reprend la musique des deux premiers vers pour les deux vers suivants, comme s'il s'agissait d'un huitain ou d'un dixain traditionnel (le reste en composition continue). En 1552, les six sonnets des *Amours* de Ronsard respectent la répétition musicale des quatrains ; mais ils présentent des formules variées pour les six vers suivants : *Quand j'aperçois* (Goudimel) et *Qui voudra voir* (Janequin) adoptent la formule italienne archaïque (même musique pour les deux tercets). Inversement, les tercets de *Las je me plains* (Muret) sont écrits en composition continue. Les deux pièces de Certon, *J'espère et crains* et *Bien qu'à grand tort* présentent chacune une répétition musicale sur deux vers unis par la *rime*. Dans *Nature ornant* de Janequin, les répétitions musicales sont dues à des raisons expressives et structurelles. Plus tard, dans les années 1570, A. de Bertrand et G. Boni conserveront le plus souvent le schéma classique, mais introduiront des variantes dans les quatrains, raffineront sur les symétries internes des tercets. Dans l'ensemble cependant, musique et poésie resteront encore très liées au niveau de la *forme :* tendance atavique de la chanson française... En revanche, d'autres compositeurs tels que P. Clereau, N. de La Grotte, Cl. Le Jeune préféreront traiter le sonnet en composition continue, à la manière des madrigalistes italiens.

Le dernier tiers du siècle verra apparaître des formes plus étendues que le sonnet : rime tierce *(terza rima)*, sextine *(sestina)*. Ce sera l'époque des très longues chansons à sections multiples, pour 5 ou 6 voix, d'inspiration italianisante (Caietain, Le Jeune).

V. — Les poèmes mis en musique, de Ronsard à Desportes

Les succès remportés par les poètes de la Pléiade ne firent pas oublier du jour au lendemain le style « ancien » de l'époque de François Ier. Un Lassus, par exemple, s'intéressera davantage à

(4) Sonnets mis en musique par Willaert, C. de Rore, etc. Dans ce cas, la pièce se présente généralement en deux parties, séparées par une cadence : quatrains d'un côté, tercets de l'autre. Mais certains compositeurs n'utiliseront parfois que les deux quatrains d'un sonnet, voire même le premier quatrain seulement.

(5) Ce sont : *Au temps heureux* (Arcadelt, 1539), *Mort sans soleil* (Boivin, 1547 ; trad. de Pétrarque par Marot), *Mais en quel ciel* (Janequin, 1549 ; d'après Pétrarque), *O faible esprit* (Gentian/Du Bellay, 1549).

Marot qu'à Ronsard. Il n'empêche que ce dernier domine la production poético-musicale jusque dans les années 1570 : 230 pièces différentes mises en musique par 36 compositeurs. Ceux-ci puiseront surtout dans les poèmes de jeunesse : *Odes* de 1550, *Amours* de 1552-1556. L'on connaît au moins six versions polyphoniques de *Mignonne allons voir*, de *Si je trépasse*, de *Las je n'eusse jamais pensé*. Plusieurs livres de chansons lui sont entièrement consacrés, et son nom figure toujours dans le titre avant celui du musicien. Du Bellay, quant à lui, fut moins prisé : quelques pièces isolées chez Lassus, Caïetain, Bertrand, Le Blanc, etc. Seul Arcadelt, qui séjourna à Rome comme lui, s'intéressa véritablement à ses *Jeux rustiques*. Baïf fut surtout, dans les années 1570, le fournisseur attitré en « chansonnettes mesurées » de musiciens comme Caïetain, Le Jeune, Mauduit... ; Belleau est représenté par des chansons extraites de ses *Odes d'Anacréon* et de sa *Bergerie*. Tous les poètes de l'entourage de Ronsard apparaissent dans les imprimés musicaux de l'époque : Jodelle, Pelletier du Mans, Tyard, Grévin, Jamyn. Mais bientôt, à l'occasion d'un recueil de 1569 (chansons de N. de La Grotte), le jeune Desportes se posera en rival de Ronsard ; et après 1575, c'est vers lui surtout que se tourneront les musiciens. Parmi les poètes de la fin du siècle, on relèvera les noms de Bertaut, Durand, Rapin — sans oublier A. d'Aubigné, dont un extrait du *Printemps* (recueil resté inédit jusqu'au XIX^e siècle) figure parmi les *Airs* de D. Le Blanc (1579).

Si l'on met à part quelques pièces officielles écrites à l'occasion d'une victoire militaire ou d'une festivité princière (Costeley, Le Jeune, Du Caurroy), l'actualité historique laisse peu de traces dans la chanson polyphonique. L'on relèvera avec d'autant plus de soin, à la date de 1570, quelques témoignages musicaux sur les misères des paysans au cours des guerres de religion (Costeley, Certon).

CHAPITRE II

LES TENDANCES NOUVELLES DE L'ÉCRITURE MUSICALE

I. — Voix-de-ville et Air ; le recueil de Chardavoine

A partir de 1545 environ, la chanson va subir de plus en plus profondément l'influence du *vau-de-ville (voix-de-ville)* (1). A l'origine, ces termes désignaient une chanson monophonique de forme simple, syllabique, empruntant souvent rythme et structure aux danses à la mode. Un recueil de « chansons en forme de voix-de-ville » pour guitare et voix seule (Le Roy et Ballard, 1555) distinguera ainsi la chanson-branle gai, la chanson-pavane, la chanson-gaillarde et la chanson « à plaisir » — cette dernière seule n'étant pas destinée à la danse. Avant d'être recueillies par Jean Chardavoine (1576) un grand nombre de ces mélodies figuraient dans des compositions à 3 ou 4 voix d'Arcadelt, Certon, Le Roy, etc., lesquelles étaient écrites en un contrepoint très simple, note contre note : « Les moindres artisans sont capables de les chanter, d'autant que l'auteur n'y observe pas

(1) L'étymologie traditionnelle rattache le *vau-de-ville* aux chansons à danser et à boire, composées par le légendaire Olivier Basselin en Normandie, dans le val de Vire. Pour une discussion récente des termes *Vau-de-ville, Voix-de-ville, Vau-de-Vire,* voir dans la bibliogr. la thèse de N.-L. Rioux (1979).

ordinairement les curieuses recherches du contrepoint figuré, et se contente d'y donner un mouvement et un air agréables à l'oreille » (Mersenne). A partir de 1570, les éditeurs préféreront les termes d'*Air*, puis d'*Air de cour*, tout en assimilant explicitement ceux-ci aux anciennes voix-de-ville. Cependant, il faut reconnaître que les *airs* de la fin du siècle (Planson) présentent un contrepoint nettement plus élaboré que les voix-de-ville de Certon ou de Le Roy. Certains de ces airs subiront en outre l'influence plus ou moins diffuse de la « musique mesurée à l'antique » (voir ci-après).

Les deux éditions du *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix-de-ville*, de Jean Chardavoine (1576 et 1588), nous ont transmis un corpus de plus de 200 mélodies « que l'on danse et que l'on chante ordinairement par les villes ». Par sa situation historique, ce recueil est comparable aux chansonniers monodiques de la fin du XV^e^ siècle évoqués au début de la présente étude. Par leur tournure mélodique, d'ailleurs, certaines de ces voix-de-ville rappellent assez le répertoire du temps de Louis XII. Mais la plupart, comme on l'a vu, proviennent des parties de ténor et de superius d'Arcadelt, Certon, Le Roy, La Grotte. Celles-ci subissent parfois de bien curieuses déformations, dues peut-être à la transmission orale. Toutefois, à quelques exceptions près, ces chansons ne se rattachent pas au folklore ; elles reflètent — au moins par leur texte — le goût des classes cultivées : Saint-Gelais, Ronsard, Desportes y figurent en bonne place. Les poèmes, il faut le remarquer, ne s'accommodent pas toujours bien de la musique, et les exemples de scansion aberrante ne sont pas rares (mais l'on sait qu'il s'agit de chanson à danser). L'on a parfois suggéré que ces voix-de-ville pourraient représenter un courant typiquement national, s'opposant à l'italianisme envahissant de cette époque. Ce n'est pas absolument certain. *Puisque vivre en servitude*, par exemple, n'est autre que le ténor d'une chanson de Sandrin : mais celle-ci est écrite « à l'italienne » et A. Einstein la qualifiait justement de « frottole française » (2). De même, plusieurs chansons parmi les plus italianisantes d'Arcadelt ont donné naissance à des voix-de-ville *(La Diane que je sers)*.

(2) Voir A. Einstein, The Italian Madrigal, Princeton, 1949, vol. I, p. 264 et sq. La chanson de Sandrin, imprimée en 1548, devint si populaire qu'on l'attribua successivement à Certon (1552) puis à Arcadelt (1559).

II. — Les chansons « mesurées à l'antique »

Les tentatives des Humanistes visant à restaurer la poésie chantée de l'Antiquité amenèrent le poète Baïf, vers 1567, à composer des vers français « mesurés » à la manière gréco-latine, c'est-à-dire selon une alternance (strictement codifiée) de syllabes longues et de syllabes brèves. Les musiciens se trouvaient ainsi placés devant un schéma métrique préétabli. Ils traduisirent en général les valeurs longues par des *minimes* (blanches), les valeurs brèves par des *semi-minimes* (noires), donc selon un raport 2 :1. Afin de rendre perceptible à l'auditeur la scansion du poème, un contrepoint vertical s'imposait, plus ou moins semblable à celui des voix-de-ville. Les chansons ainsi composées, sur des vers qui n'étaient plus nécessairement rimés, reçurent le nom de *chansonnettes mesurées* (Baïf) ou *d'airs mesurés.* Cette emprise de la poésie sur la musique n'était pas dépourvue de dangers. Par exemple, lorsque le poète choisissait un même modèle métrique pour plusieurs vers à la suite, le rythme de la composition musicale courait le risque d'une regrettable monotonie (3).

Les meilleurs musiciens, cependant, surent enrichir le modèle métrique préétabli par la pratique des *diminutions, i.e.* du « monnayage » des minimes et semi-minimes en valeurs brèves (mais l'on remarquera que, dans ce cas, l'une des voix de la polyphonie fait généralement entendre la valeur de durée fondamentale). C'est ainsi qu'un Le Jeune, un Mauduit sauront tirer profit de ces contraintes pour ciseler de petits chefs-d'œuvre.

(3) Dans *Bien que soit la langueur* de Cl. Le Jeune, par exemple, l'on entend 30 fois la même séquence métrique.

III. — Le chromatisme

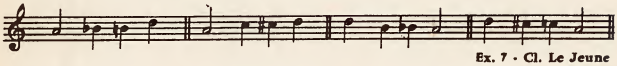
On peut, avec J. Chailley, distinguer quatre aspects du chromatisme au XVI^e siècle : chromastismes d'attraction, de consonance, de démonstration, d'expression.

A) *Le chromatisme d'attraction* se caractérise par l'emploi d'un demi-ton destiné à « sensibiliser » le degré qui précède ou qui suit immédiatement une note « forte ». Extrêmement vivace au temps de l'*Ars nova* (XIV^e siècle et début du XV^e siècle), il n'apparaît plus guère, après cette époque, que dans les cadences principales, et ne sera que rarement noté dans les parties vocales. Au cours des années 1540-1550, les dièses apparaîtront de plus en plus souvent ; ils foisonneront parfois dans le cours même des développements mélodiques chez Costeley, Lassus, Bertrand, entraînant fréquemment avec les autres voix un système de fausses relations. De là, cet aspect harmonique instable et chatoyant, propre à tant de chansons de l'époque. Le principe d'attraction jouera aussi — mais moins souvent — mouvements dans les mélodiques descendants, par bémolisation *(Ex. 6)*.

Ex. 6 · Costeley

B) *Le chromatisme de consonance* est d'ordre harmonique, et non plus mélodique. Dès la fin du XIII[e] siècle, on connaissait à côté des altérations nécessitées par les règles du contrepoint *(causa necessitatis)*, d'autres altérations qui dépendaient seulement du choix esthétique du musicien *(causa pulchritudinis)*. Or les contemporains de Lassus sont de plus en plus attirés par le caractère de stabilité émanant de l'accord majeur : de là cette majorisation quasi systématique de la tierce terminale dans les pièces écrites en mode de *ré* ou de *la*, de là aussi ces autres accords majorisés qui apparaîtront dans le cours même du développement musical (4).

C) *Le chromatisme de démonstration* provient d'un essai de restauration par les Italiens d'abord (Vicentino), puis par les Français (Le Jeune), des modes chromatiques grecs. De ceux-ci, ils ne retinrent que l'usage du *tétracorde chromatique*, tel que le décrivaient les théoriciens du Moyen Age : une quarte divisée en deux demi-tons successifs et une tierce mineure. Ce tétracorde, chez Cl. Le Jeune, peut se présenter sous deux aspects différents, tant en montant qu'en descendant *(Ex. 7)*.



Ex. 7 - Cl. Le Jeune

Il va sans dire que, strictement appliqué, ce système ne pouvait donner lieu qu'à des compositions expérimentales. Aussi les musiciens employèrent-ils presque toujours le tétracorde chromatique isolément, ou sous

(4) Dans certains Airs mesurés de Le Jeune, par exemple, la mélodie principale apparaîtra d'abord dans une harmonie de *fa* avec un *do* naturel, ensuite avec un *do* dièse dans une harmonie de *la*. L'accord majeur semble chaque fois recherché pour lui-même.

forme défective (parfois réduit à ses deux demi-tons successifs). Il ne s'agira plus, alors, d'un chromatisme démonstratif, mais d'un chromatisme expressif, en relation avec les paroles du chant. Par ailleurs, les recherches sur les micro-intervalles des modes *enharmoniques* grecs aboutirent aux essais (sans lendemain) de tiers de tons, de quarts de tons, par G. Costeley et A. de Bertrand.

D) *Le chromatisme d'expression.* — Les musiciens comprirent vite le parti que l'on pouvait tirer de séries de demi-tons successifs, contrastant avec le diatonisme traditionnel. Dans le domaine de la chanson française, l'un des tout premiers exemples de chromatisme d'expression se rencontre sous la plume d'un madrigaliste d'origine flamande, Cyprien de Rore (5). Plus tard, un Le Jeune, un Bertrand, tireront de beaux effets de l'écriture chromatique. Mais dans l'ensemble, les compositeurs français resteront attachés au diatonisme, et s'en tiendront le plus souvent à un chromatisme d'attraction.

IV. — Le madrigalisme

Au cours de la décennie 1540-1550, les figuralismes traditionnels de la chanson s'étaient affirmés, diversifiés, comme on l'a vu plus haut. En cette même période commençaient à se développer les tendances expressionnistes du madrigal italien. Il n'était alors pas toujours facile de déterminer ce que l'Italie devait à la France, ce que la France devait à l'Italie. Après 1550, l'influence italienne s'affirmera de plus en plus,

(5) Ce qui n'est guère surprenant, puisque le goût du chromatisme expressif s'est d'abord développé en Italie. Il s'agit d'un passage de *En vos adieux* (sur les paroles : « ... les yeux en pleurs »), chanson sur le mariage d'Anne d'Este, fille du duc de Ferrare (octobre 1548), imprimée en 1550.

surtout lorsque l'effectif vocal passera de 4 à 5 voix, à l'imitation du madrigal. L'on nommera donc *madrigalisme* cette technique qui tend à isoler une unité signifiante du texte littéraire, et à en « traduire » musicalement le contenu. Dans l'écriture à 5 voix (ou davantage), les madrigalismes animent — parfois brusquement — la trame polyphonique, sans toutefois provoquer de rupture. Il en va autrement lorsque l'effectif traditionnel des 4 voix est conservé. A la continuité du discours se substitue souvent une juxtaposition d'éléments indépendants, voire disparates : esthétique fondée sur le contraste, non sans tendances maniéristes. L'on en trouverait des exemples chez les deux « Auvergnats de Toulouse », A. de Bertrand et G. Boni *(Ex. 8)*.

Dans le madrigalisme, la musique entretient avec le texte des rapports d'imitation, au sens le plus large du

Ex. 8 - G. Boni

terme. De l'étude de ces rapports, l'on pourrait, à titre provisoire, dégager trois fonctions principales :

a) *Fonction emphatique.* — Certaines unités du texte peuvent être mises en valeur selon divers procédés musicaux : répétitions, mélismes, changement de mesure (binaire/ternaire), modification de l'écriture (contrepoint imitatif ou mélismatique ; style vertical), changement de registre, de densité polyphonique, etc.

b) *Fonction symbolique.* — Un symbolisme visuel (« musique pour l'œil ») découle de l'emploi de *notes noircies.* Celles-ci — signe habituel d'une mesure ternaire — seront utilisées lorsqu'apparaîtront dans le texte des termes relatifs à la mort ou à la nuit. Une allusion à la Divinité introduira le nombre 3 : mesure ternaire, passage à 3 voix. Les quatre éléments (feu, air, eau, terre) seront représentés respectivement par les 4 voix traditionnelles (S., A., T., B.).

c) *Fonction métaphorique.* — De très nombreuses modalités de l'analogie entrent ici en ligne de compte : un chant d'oiseau, par exemple, pourra être imité au plus près (coucou) ou de façon très stylisée (rossignol). L'absence sera traduite par le silence d'une ou plusieurs voix ; le sommeil par un contrepoint presque immobile en valeurs longues ; la souffrance par des retards dissonants ; la décision ou la violence par des syncopes ou par des accords martelés ; une enclave chromatique dans un ensemble diatonique pourra « signifier » tantôt la tristesse, tantôt la tendresse ou la sensualité, etc. Le madrigalisme le plus répandu joue sur la traduction musicale de *soupir, soupirer :* ces mots se rencontrent généralement précédés, suivis ou même interrompus par des silences — des « soupirs ».

A côté de ces essais de « peinture de mots », il faut signaler l'influence, sur la chanson, du madrigal « en

notes noires » (*i.e.* écrit en valeurs brèves). Ce style se caractérise par une déclamation rapide, aux mouvements curieusement contournés parfois, avec des contrastes abrupts entre les valeurs de durée, et de brèves syncopes, dont l'exécution est difficile. Pratiquée à partir de 1540 en Italie (Arcadelt, C. de Rore) cette écriture a surtout influencé la chanson franco-flamande (J. de Castro, Ph. de Monte).

CHAPITRE III

LES ÉDITEURS

I. — La nouvelle génération des éditeurs français : Du Chemin, Le Roy et Ballard

A) **Nicolas Du Chemin** imprima 700 chansons environ entre 1549 et 1576. Au début de sa carrière, il emprunte beaucoup à Attaingnant. Mais il révèle vite de nouveaux compositeurs, comme Goudimel, qui tenait dans sa firme le rôle de directeur artistique. C'est sans doute sous l'influence de celui-ci qu'il se chargea du supplément musical des *Amours* de Ronsard (1552). Conjointement avec Le Roy et Ballard, il publiera les œuvres nouvelles de Janequin, réimprimant aussi les grandes chansons descriptives, dont la version à 5 voix de *La Guerre* (1). Du Chemin éditera les premières œuvres de Costeley (1554) ; c'est lui également qui révélera au public français les chansons de Lassus (1557). Le livre des *Mélanges* de P. Certon (1570), contenant 98 pièces de 5 à 8 voix, constitue probablement sa plus importante contribution à l'édition musicale de la chanson.

B) **Adrien Le Roy** et **Robert Ballard** tiennent à leur époque une place comparable à celle qu'occupait Attaingnant dans la période précédente : 2 000 chansons environ, réparties sur plus de quarante-cinq années d'activité (1551-1598). A travers leurs éditions, l'on peut suivre à peu près toute l'histoire de la chanson dans la seconde moitié du siècle. L'évolution de la chanson en forme de *voix-de-ville* et d'*air*, par exemple, pourra être saisie à travers les recueils consacrés à Certon (1552), Le Roy (1573),

(1) Première édition avec la cinquième voix de Janequin (et non celle de Verdelot).

Caïetain (1576 : premiers airs « mesurés à l'antique »), Le Blanc (1579), Tessier (1582), Le Jeune (1583), Bonnet (1585), Mauduit (1586), Planson (1587). Le style franco-flamand — plus ou moins italianisé, désormais — est représenté en 1575 par les chansons à 3 voix de Jean de Castro et les *Sonnets de P. de Ronsard* (pour 5, 6 et 7 voix) de Philippe de Monte ; par les chansons à 4 et 5 voix de F. Regnard en 1579. Mais les deux compositeurs « vedettes » de la firme parisienne sont incontestablement Arcadelt, et surtout Lassus (dont Le Roy et Ballard deviendront les éditeurs exclusifs pour la France à partir de 1559). Le Jeune ne fera sa percée que plus tardivement, dans les années 1580. Par ailleurs, certains compositeurs aujourd'hui presque oubliés, comme P. Cléreau ou G. Boni, obtinrent un succès durable. Le Roy et Ballard, enfin, n'hésitèrent pas à commercialiser de très volumineux recueils : le *Livre de Mélanges* en 1560 et 1572 (120 chansons de 5 à 8 voix, allant de Josquin à Lassus et Le Jeune) ; *Musique* de Costeley en 1570 (100 chansons de 4 à 6 voix) ; en 1570 également, le *Mélange de chansons* de Lassus (78 chansons de 4 à 8 voix), réédité avec modifications en 1576 et 1586 ; les *Mélanges* de Le Jeune en 1586 (73 pièces françaises, latines et italiennes de 4 à 10 voix, d'après l'édition anversoise de Plantin parue l'année précédente).

Comme Attaingnant, Le Roy et Ballard éditèrent de nombreux recueils collectifs, mais en prenant fréquemment la liberté de changer le contenu lors des rééditions, modifiant parfois les titres afin de faire apparaître le nom d'un musicien en vogue (Arcadelt, Lassus, Le Jeune). D'une façon générale, en cette seconde moitié du siècle, les recueils sont beaucoup plus « personnalisés » qu'autrefois : presque plus de chansons anonymes, davantage de recueils consacrés à un seul musicien ; et, phénomène tout nouveau (et significatif), le nom du poète est souvent inscrit, soit dans le titre, soit en tête de chaque chanson.

C) *Autres éditeurs.* — A Paris, M. Fezandat, surtout spécialisé dans les tablatures de luth (G. Morlaye, A. de Rippe), édita des chansons à 4 voix en 1556 (Janequin, Goudimel) ; L. Cavellat imprima en 1584 les *Airs* de N. de La Grotte. A Lyon, R. Granjon publia les chansons du Marseillais Beaulaigue (dédiées à Diane de Poitiers) en 1558, et l'année suivante, deux anthologies intitulées *Trophée de musique.* En 1574, deux recueils, l'un à 4 voix, l'autre à 5 voix, consacrés à Lassus et à Goudimel, sortirent des presses de J. Bavent. A Lyon également, Ch. Pesnot fut l'éditeur de Jean Servin (1578), et le célèbre Jean de Tournes celui des chansons et voix-de-ville de Montfort de Blockland (1579).

II. — Les éditeurs flamands

Pierre Phalèse, de Louvain, fut certainement le plus important éditeur de chansons françaises hors de France. Les cinq livres à 4 voix qu'il publia en 1552 sont dominés par Créquillon et Clemens non papa : il s'agit donc d'un répertoire assez semblable à celui de Susato. Mais l'on y rencontre aussi les premiers essais de Cl. Le Jeune (2). Entre 1553 et 1570, on peut relever de nombreux autres livres à 4 voix, mais aussi à 5 et 6 voix (1553), ou encore à 3 voix (1560, 1569). Outre les noms cités ci-dessus, l'on y rencontre surtout ceux de Baston, Crespel, Canis, Hollandre, Manchicourt, Waelrant — auxquels il faut ajouter, à partir de 1569, J. de Castro, N. Faignient, S. Leurart. Parfois, quelques chansons « parisiennes » de Sermisy ou de Sandrin se glissent parmi les compositions franco-flamandes. En 1570, Phalèse semble vouloir rivaliser avec Le Roy et Ballard en publiant quatre livres où figurent surtout des chansons de Lassus extraites des *Mélanges.* De même, en 1575, il rééditera les *Sonnets de Ronsard,* de Ph. de Monte, quelques mois à peine après ses collègues parisiens. Entre 1574 et 1576, il s'intéresse plus particulièrement à Jean de Castro, dont il publie successivement 40 chansons à 3 voix, 19 chansons à 4 voix et un volume pour 4, 5 et 8 voix sur des poèmes de Ronsard. Dans les dernières années du siècle, enfin, Phalèse sera l'éditeur des chansons à 5 voix de Sweelinck (1594).

A Anvers, **T. Susato** continuait sa carrière. Il fut le premier à reconnaître le jeune talent de Lassus en lui consacrant un volume, lequel contient ses 6 premières chansons françaises (1555). En cette même ville, H. Waelrant, à la fois compositeur et éditeur, fit imprimer trois recueils intitulés *Jardin musical* (1555-1556). L'on y relève, parmi des noms déjà connus, celui de Jean Caulery, maître de chapelle de la reine de France. A Douai, Jean Bogard édita des chansons à 4, 5 et 6 voix de François Regnard et de Jean Machgielz. La célèbre firme anversoise des Plantin, aux multiples activités, se tourna aussi vers l'impression musicale. On lui doit de belles et importantes éditions : les chansons à 5, 6 et 8 voix de Séverin Cornet (1581), les *Mélanges* de Cl. Le Jeune (en 1585, un an avant Le Roy et Ballard), les quatre livres pour 5-8 voix d'André Pevernage, maître de chapelle de la cathédrale d'Anvers et conseiller musical de la firme, et les *Rimes françaises et italiennes* de Sweelinck (1612).

(2) Valenciennois d'origine, celui-ci n'était pas encore devenu « parisien ».

CHAPITRE IV

LES COMPOSITEURS

I. — P. Certon, A. Le Roy et les voix-de-ville

Pierre Certon, par son *Premier Livre de chansons* à 4 voix (1552), inaugure les recueils de chansons strophiques où le texte littéraire est reproduit en entier (parfois sur plusieurs pages). Bien que le titre ne l'indique pas, il s'agit bien d'une musique de voix-de-ville (Certon publiera d'autres pièces du même genre en 1554 et 1556). Les poèmes, souvent en vers courts, présentent quelquefois des séries de rimes uniformément masculines ou féminines : ce sont là des éléments métriques qui s'accordent aux mélodies destinées à la danse. Ces dernières sont parfois traditionnelles, et apparaissent à la voix de ténor, comme par exemple *J'ai le rebours* (mélodie chantée sur les paroles « Au joli bois je rencontrai ma mie » vers 1530). La plupart de ces chansons, cependant, semblent marquées par l'italianisme à la mode : passages en style semi-récitatif, cadences de *frottola* (voir par ex. : *Quand j'entends le perdu temps ; Hélas mon Dieu ; O la mal assignée*). La simplicité des lignes mélodiques est parfois relevée par un curieux chromatisme d'attraction *(Mes pas semés)*. La

valeur musicale de ces petites monodies « harmonisées » note contre note semble quand même un peu mince aujourd'hui. Mais c'est à juste titre que K. J. Lévy a souligné l'importance historique de ce recueil de Certon.

Adrien Le Roy, luthiste et éditeur, fit paraître deux volumes qui jalonnent l'histoire du vau-de-ville : le *Second Livre de guitare* (1555) et le *Premier Livre de chansons en forme de vau-de-ville* (1573). Le contenu de chacun d'eux est à peu près identique ; mais dans le premier, nous trouvons des monodies accompagnées, dans le second, des arrangements à 4 voix : ce sont là les deux aspects « artistiques » des voix-de-ville. Entre-temps, en 1571, Le Roy, avait publié un recueil pour voix et luth, où apparaissaient pour la première fois les termes d'*airs de cour.*

II. — Jacques Arcadelt entre France et Italie

Franco-Flamand d'origine, et ayant partagé sa carrière entre l'Italie et la France, J. Arcadelt publia à Paris, de 1537 à sa mort (1568), toute son œuvre française (120 chansons).

Ses chansons à 3 voix, éditées à partir de 1553, sont toutes strophiques sauf une. Dans la plupart, l'on rencontre l'écriture semi-populaire de la villanelle italienne, où les deux voix supérieures, souvent en tierces parallèles, se croisent çà et là. Certaines sont en mesure binaire, d'autres en mesure ternaire ; certaines aussi présentent une alternance de l'une et de l'autre. La plupart des mélodies, en fait, semblent autant françaises qu'italiennes, comme par exemple la très gracieuse *Amour a pouvoir sur les dieux,* ou encore *Nous voyons que les hommes,* qui devint

célèbre au XIX[e] siècle après avoir été travestie en un *Ave Maria* à 4 voix (1). Sept d'entre elles se retrouveront, plus ou moins fidèlement reproduites, dans le recueil de voix-de-ville de Chardavoine.

Les chansons à 4 voix — de beaucoup les plus nombreuses — présentent des aspects stylistiques comparables à ceux que l'on vient de signaler. Un groupe d'une bonne dizaine de pièces (écrites sur des poèmes de Saint-Gelais, bien souvent) adopte l'écriture de la *frottola* italienne. Ce qui n'empêchera pas la mélodie principale (au ténor) de *La Diane que je sers,* de *Amour ne sauriez-vous apprendre,* de devenir des voix-de-ville. Tout au long de sa carrière, Arcadelt continuera aussi à produire des chansons galantes « parisiennes » dans le style de Sermisy. Ainsi, une pièce tardive comme *Vous ne pouvez au moins* (1561) aurait pu être écrite quelque trente ans plus tôt. Les plus personnelles parmi les chansons galantes d'Arcadelt sont peut-être celles (au nombre d'une vingtaine) où le musicien, suivant la voie tracée par Sandrin, crée des structures variées en faisant alterner les passages en mesure binaire et les passages en mesure ternaire. Dans *Celui qui seulement,* par exemple, les séquences en ternaire, d'écriture verticale, créent un curieux contraste avec le contrepoint syllabique rapide qui leur fait suite. Un autre groupe d'une dizaine de chansons (1561-1565) présente des structures tripartites ABA (correspondant aux 3 strophes du texte) où la seconde partie ne fait entendre que les trois voix supérieures. L'on relèverait aussi une série fort intéressante de chansons écrites en valeurs brèves, probablement inspirées du madrigal « en notes noires » (dont Arcadelt, rappelons-le, fut un des princi-

(1) Un certain P.-L. Dietsch en fut l'arrangeur. Le plus piquant de l'affaire, c'est que les paroles originelles du futur Ave Maria contenaient un vigoureux plaidoyer féministe en faveur de l'amour libre...

paux instigateurs). Parmi les plus expressives, il faut citer *Me montre Amour,* avec ses contrastes de valeurs brèves et de valeurs longues, et où des syncopes du ténor traduisent « la tempête des vents et des flots » ; dans *D'un extrême regret,* l'écriture semi-récitative crée une espèce d'arioso dramatique du plus curieux effet.

Arcadelt n'écrivit qu'un petit nombre de chansons « rustiques ». Deux d'entre elles présentent un intérêt certain pour le folklore : *Margot labourez les vignes,* où apparaît pour la première fois le thème musical de la future *Marche lorraine,* et *Rossignolet du bois* où Arcadelt reprend, en l'amplifiant, une mélodie (probablement populaire) déjà traitée à 4 voix par Gardane. Par ailleurs, Arcadelt s'intéressa, comme on l'a vu, aux *Jeux rustiques* de Du Bellay. *En ce mois délicieux,* avec son épisode à 3 voix et son refrain, ne manque pas de fraîcheur. Dans *Robin par bois et campagnes,* il imite avec humour les harmonisations populaires archaïsantes, en écrivant un faux-bourdon avec cadence à double sensible.

III. — Tradition et modernisme : Goudimel, Costeley, Servin

Claude Goudimel est surtout resté célèbre par sa contribution à l'histoire de la musique protestante (l'on sait d'ailleurs qu'il mourut en 1572, victime de la Saint-Barthélemy à Lyon). Ses 67 chansons à 4 et 5 voix — écrites, selon ses dires, avant sa conversion à la Réforme — ne sont pas négligeables pour autant.

Dans les premières années de sa production musicale (1549-1552), Goudimel, comme beaucoup de débutants, trouve ses modèles chez Sermisy (chansons galantes) et chez Janequin (chansons rustiques et épigrammes narratives). Mais la fermeté de son

écriture apparaît déjà remarquable, aussi bien dans le genre sérieux que dans le genre ironique *(Faisons le dire mensonger ; Je vais, je viens)*. Parmi ses chansons rustiques, on pourra surtout retenir *Or à ce jour*, ainsi que *Vrai Dieu*, rondeau triolet où alternent agréablement les sections à 3 et 4 voix, en mesure binaire et en mesure ternaire.

Goudimel fut l'un des premiers musiciens de Ronsard *(Amours* de 1552). Sans doute connut-il personnellement le poète, dont il mit 15 textes en musique. Plusieurs de ces pièces, à 4 voix, sont écrites à la manière des voix-de-ville : soit entièrement (chansons strophiques), soit partiellement (sonnets). Les possibilités, forcément limitées, de ce genre de composition, permettent quand même à Goudimel de trouver des solutions variées au problème toujours délicat des terminaisons féminines *(Ex. 9)*.

Ex. 9 - Goudimel

En revanche, lorsqu'il met en musique une *ode* (genre noble, selon les poètes de la Pléiade), l'écriture de Goudimel s'apparente à celle du motet *(Errant par les champs de la grâce)*. D'un autre côté, son intérêt semble s'être spécialement porté sur les problèmes rythmiques. Il utilise fréquemment l'alternance des mesures binaires et ternaires. *Bonjour, mon cœur* (1559), entièrement en mesure ternaire, semble le résultat d'expériences métriques comparables à celles de la musique mesurée à l'antique — plusieurs années avant les essais de Baïf et de Courville.

Les quelques chansons à 5 voix de Goudimel

illustrent clairement son évolution. *La Terre, l'Eau, l'Air, le Feu,* œuvre de jeunesse (1549), adopte l'écriture josquinienne ; et les rapports entre texte et musique se situent au niveau de la symbolique traditionnelle (canon par mouvement contraire, nombre des voix). En revanche, les deux pièces de 1572 : *Amour me tue* (Ronsard) et *Allez mes soupirs amoureux* (d'après Pétrarque) révèlent l'influence du madrigal italien (croisement des 2 voix supérieures ; recherches expressives). L'écriture de Goudimel rejoint alors celles de Lassus et de Le Jeune.

Guillaume Costeley, organiste du roi Charles IX, réunit l'essentiel de son œuvre dans un gros volume intitulé *Musique* (1570). Une des particularités de ce recueil est de présenter une section de *Chansons en façon d'airs :* chansons strophiques, assez semblables aux anciennes voix-de-ville, mais plus « artistiques ». Du point de vue strictement musical, certaines pièces de la section *chansons* pourraient figurer parmi les *airs,* et *vice versa.* Il semble que ce soit le nombre des strophes qui ait déterminé, en définitive, ce classement par genres.

Musicien de Cour, Costeley composa quelques pièces officielles, dont deux « batailles » : *La Prise de Calais* et *La Prise du Havre.* Comme on peut s'y attendre, l'influence de Janequin s'y fait lourdement sentir. Toutefois, la seconde de ces chansons ne manque pas de mérites, avec ses épisodes contrastés, dont une *Supplication* en trio, inspirée du plain-chant, et d'écriture archaïsante. Dans le domaine de la chanson galante, Costeley doit beaucoup à ses prédécesseurs Sermisy et Certon, qu'il honore d'une citation musicale dans *Merci n'aura* et *Mais que sert la richesse.* Un écho du lyrisme de Janequin semble se faire entendre dans le rondeau *Dessous le mai.*

D'aspect plus moderne, les pièces où il adopte le style de l'*air* s'adressaient sans doute au public de la jeune génération *(Je vois des glissantes eaux)*. Des six chansons écrites sur des textes de Ronsard, quatre sont pratiquement des *airs ; La Terre va les eaux buvant* se situe au contraire dans la tradition du style imitatif (syllabique) ; la plus personnelle est bien évidemment *Mignonne, allons voir si la rose,* petit chef-d'œuvre d'élégance, d'équilibre et de rigueur (2).

Costeley pratique avec aisance le genre humoristique et satirique, dans l'esprit de Passereau et de Janequin. Il tente de rajeunir les formules de la génération précédente, et y réussit souvent. Plusieurs pièces de ce style mériteraient d'être tirées de l'oubli : *Bien, bien je vous pardonne,* par exemple, ou encore les deux épigrammes narratives, goguenardes, sur le thème de l'usure : *Un usurier enterra son avoir* et *Un usurier surpris de maladie.* Costeley écrivit aussi, dans le genre rustique, quelques excellentes chansons qui soutiennent la comparaison avec celles de Lassus : *Las, je n'irai plus,* où l'on entend un faux-bourdon délicieusement désuet, *Quand le berger vit la bergère,* pleine de dynamisme et de sensualité — sans oublier le célèbre noël *Allons gai, bergères,* dont l'écriture est beaucoup plus subtile qu'il n'y paraît au premier abord.

Costeley ne se contenta pas d'imiter avec élégance ses devanciers. Une de ses chansons « en façon d'air », où alternent de façon serrée mesure binaire et mesure ternaire, révèle l'intérêt qu'il porta aux expériences métriques qui aboutirent à la « musique mesurée » *(Il n'est trépas plus glorieux).* L'expressif dialogue à 5 voix *Arrête un peu mon cœur,* sur un

(2) Pour une analyse de cette pièce célèbre, voir J.-M. Vaccaro, Proposition d'analyse pour une polyphonie vocale du XVI^e siècle, Revue de Musicologie, t. LXI, 1975.

poème de Desportes, est un bel exemple de chanson « madrigalesque », qui peut dignement accompagner les pièces similaires de Le Jeune. L'on se surprend à regretter qu'un musicien aussi doué que Costeley n'ait pas poussé plus loin ses audaces.

Jean Servin, compositeur naguère inconnu, a été redécouvert par B. Gagnepain (3). Son œuvre profane est presque toute contenue dans un *Mélange de chansons nouvelles à 4 parties,* publié à Lyon en 1578. L'esprit ironique d'un Janequin s'y retrouve souvent : dans *Les Badauds,* dans *La Piaffe guerrière* par exemple ; mais le musicien a si parfaitement assimilé la manière de son prédécesseur qu'il insuffle une vie nouvelle au genre satirique. En écrivant une *Fricassée des cris de Paris,* il osa rivaliser directement avec un prestigieux modèle : l'audace était belle. L'œuvre, en tout cas, s'écoute avec un intérêt qui n'est pas dû au seul jeu des comparaisons. L'écriture de Servin fourmille de trouvailles, de surprises, tant rythmiques que mélodiques. De ce point de vue, *Le Mordant mordu* est un petit chef-d'œuvre qui ne déparerait pas la production d'un Lassus.

Servin est surtout l'auteur des *Regrets de Didon.* Certes, ce passage célèbre du livre IV de l'*Enéide* avait déjà attiré les musiciens : Arcadelt *(At trepida),* Lassus *(Dulces exuviae)* ou, en cette même année 1578, A. de Bertrand *(Las, ô pauvre Didon).* Mais aucune de ces pièces n'atteignait l'ampleur étonnante de cette fresque dramatique où alternent style madrigalesque et style semi-récitatif. Jamais peut-être la chanson française ne s'était montrée aussi ambitieuse.

(3) Œuvres choisies de J. Servin, Paris, Costallat, 1957 ; enregistrement de 5 chansons par l'ensemble J.-P. Kreder (Erato). B. Gagnepain est en outre l'auteur, dans la présente collection, de La Musique française du Moyen Age et de la Renaissance (« Que sais-je ? », n° 931).

IV. — L'école de Josquin et l'esprit nouveau : les « Mélanges » de Le Roy et Ballard (1560 et 1572) et de P. Certon (1570)

Josquin des Prés, dont les chansons avaient été recueillies par Susato (1545) puis par Attaingnant (1550) n'était certes pas oublié des contemporains de Lassus. En 1560, c'est un véritable monument à la gloire du style josquinien qu'élèvent Le Roy et Ballard en publiant *le Livre de mélanges contenant six vingts chansons des plus rares et industrieuses qui se trouvent, soit des auteurs antiques, soit des plus mémorables de notre temps* (120 chansons, de 5 à 8 voix). Monument non pas funéraire, mais bâti de pierres bien vivantes ; illustration exemplaire de la continuité d'une écriture. Les « anciens » sont représentés par Josquin et par Mouton ; la génération de 1530-1550 par Willaert principalement, mais aussi par Créquillon, Phinot, etc. ; les contemporains par Lassus, Nicolas de La Grotte, Arcadelt, Leschenet, Roussel. Une nouvelle édition augmentée (148 chansons) parut en 1572. Le nom de Lassus n'y figure plus (4) ; en revanche, la nouvelle génération y est représentée par les Français, Goudimel, Millot, Le Jeune, le Flamand Ph. de Monte et par quelques italiens célèbres : Vincentino, Striggio, Ferrabosco. La chanson « parisienne », essentiellement à 4 voix, n'a évidemment pas sa place ici ; cependant Sermisy, Janequin, Passereau sont en quelque sorte présents à travers les nombreuses *parodies* et *paraphrases* de Willaert, de Leschenet, de Van Wilder. Plus nette-

(4) Sans doute parce que ses dix chansons de 1560 avaient été plusieurs fois réimprimées entre temps.

ment encore que dans l'édition de 1560, l'on peut saisir ici le courant ininterrompu qui mène de l'école josquinienne aux madrigalistes contemporains.

Pierre Certon, toujours attentif à l'évolution de la musique de son temps, se tourna lui aussi vers la chanson à 5, 6, 7 et 8 voix, dans les dernières années de sa carrière. Ses *Mélanges* de 1570 contiennent surtout des pièces déjà connues du public, mais développées selon les techniques traditionnelles du *cantus firmus*, de la parodie ou de la paraphrase : mélodies du XV^e^ siècle *(L'Amour de moi; Sur le pont d'Avignon)*, chansons à succès de Sermisy *(Au joli bois; Tant que vivrai)* de Janequin, Passereau, Cadéac, Vermont, etc., sans oublier des amplifications de ses propres chansons à 4 voix *(Que n'est-elle auprès de moi; Fuyons tous d'amour le jeu)*. Certon, il faut le reconnaître, parvient mal à imprimer un élan suffisant à ces lourdes constructions contrapuntiques. Les deux gracieuses chansons de Janequin sur le thème de l'hirondelle *(Si Dieu voulait* et *Plût à Dieu)* se traînent pesamment dans leur nouvel accoutrement à 5 voix. Certon est mieux inspiré lorsqu'il se « parodie » lui-même : sa version à 6 voix de *En un lieu où l'on ne voit goutte*, traitée en demi-chœurs alternés, est un exemple de réécriture réussie.

V. — Claude Le Jeune : Chansons polyphoniques et Airs mesurés

Au regard de la postérité, Le Jeune reste surtout le grand maître de la musique mesurée à l'antique. Ses 66 chansons d'écriture « traditionnelle » (de 4 à 8 voix) n'en figurent pas moins parmi les meilleures de l'époque. Il naquit à Valenciennes — en terre d'empire — et sa formation première fut essentielle-

ment flamande : son écriture contrapuntique en restera influencée tout au long de sa carrière. Ses quatre premières chansons, imprimées par Phalèse à Louvain (1552), ne se distinguent guère du répertoire habituel de cet éditeur. Par la suite, Le Jeune s'installe à Paris (vers 1560), participe à l'Académie de Baïf, voit ses œuvres accueillies par Le Roy et Ballard. Cependant, c'est à la firme anversoise des Plantin qu'il réservera la primeur de ses importants *Mélanges* de 1585.

1. **Les chansons** de Le Jeune sont, dans l'ensemble, difficiles à dater avec précision (5). D'abord parce qu'il s'écoula près de vingt ans sans qu'aucune ne fût imprimée (entre 1552 et 1572). Ensuite parce qu'un grand nombre d'entre elles ne parut qu'après sa mort (1600) : 6 chansons dans *Le Printemps* (1603) ; 30 chansons dans les *Mélanges* de 1612 — parmi lesquelles, fort probablement, plusieurs œuvres de jeunesse.

A) *Chansons à 4 voix.* — Comme ses contemporains Costeley, et Lassus, Le Jeune sacrifie parfois au genre (un peu désuet) de l'épigramme narrative. Son tempérament plus lyrique que dramatique ne lui permet guère de rivaliser de vivacité avec Lassus sur un texte de Marot comme *En m'oyant chanter quelquefois ;* il préfère renchérir sur son modèle, en développant les épisodes « pittoresques ». Avec *Notre vicaire un jour de fête,* où un « amen gringoté » déclenche de plaisantes vocalises, il réalise un pasti-

(5) Voir cependant la chronologie établie par K.-J. Lévy dans sa thèse The Chansons of Cl. Le Jeune (Princeton, 1955). Dans la préface de ses Mélanges de 1585, Le Jeune s'excusait de publier tardivement des chansons qui n'étaient déjà plus au goût du jour.

che de Janequin assez réussi. Le Jeune ne dédaigne pas non plus la traditionnelle chanson à refrain sur texte semi-populaire. Dans *Autant en emporte le vent* comme dans la délicieuse *Villageoise de Gascogne*, il renouvelle avec beaucoup d'habileté la technique des chansons rustiques du début du siècle. Le matériau mélodique de *Fuyons tous d'amour le jeu* est emprunté à une chanson de voix-de-ville de P. Certon, dont il modifie le rythme, et qu'il traite en contrepoint élégamment ouvragé. Dans *Tu ne l'entends pas* (sur le thème folklorique de la jeune fille qui s'en va au moulin) l'écriture de Le Jeune se montre aussi précise et raffinée que celle de Costeley. Dans chacune des chansons de ce groupe, le musicien s'ingénie à varier la présentation musicale du refrain.

Parmi les chansons galantes des *Mélanges* de 1585 et de 1612, à côté de quelques œuvres de jeunesse de style flamand, l'on en rencontre d'autres qui semblent prolonger les dernières productions de Janequin. Le lyrisme tantôt gracieux tantôt ironique de *Si dessus vos lèvres*, de *Je voulus baiser ma rebelle*, se situerait de ce côté. En revanche, c'est plutôt à A. de Bertrand que l'on songerait en écoutant *Sitôt que votre œil*, ou *Las, où vas-tu.* L'originalité de Le Jeune apparaît surtout dans les sonnets de Ronsard, Du Bellay, Desportes, qu'il traita pour 4 voix. L'on y trouve en effet une synthèse très personnelle d'écriture traditionnelle, de formules expressives à l'italienne, et même de musique mesurée à l'antique. Dans *Voici du gai printemps* et dans *Quelle eau, quel air*, le contrepoint en imitation, parfois très strict, fait bon ménage avec les procédés de l'écriture symbolique et madrigalesque. J. Chailley a montré comment s'opère ici le passage du chromatisme de démonstration au chromatisme d'expression. *L'âpre fureur de mon mal* ne comporte pas de madrigalismes à proprement parler,

mais l'agitation des séquences mélodiques, le système déclamatoire (influencé par la « musique mesurée ») reflètent étroitement la véhémence du poème de Desportes. L'on relèverait encore çà et là quelques curieux passages où la « mesure à l'antique » est en liaison évidente avec le texte : lorsqu'on évoque l'*Iliade*, par exemple *(Si ma dame eût jadis)*, ou lorsque, dans *Je ne m'élève ici*, se rencontrent les noms des poètes humanistes Pétrarque, Ronsard — et celui de Le Jeune lui-même, à la faveur d'un jeu de mots (souligné par le graphisme). La musique mesurée à l'antique prend ici véritablement valeur de madrigalisme.

B) *Chansons à 5 voix.* — Dans ce groupe, l'on rencontrera quelques pièces qui s'inspirent de la tradition : *Allons, allons, gai*, par exemple, ou *Las, il n'a nul mal*, ancien thème de « La Pernette », récemment renouvelé par de Bussy (auquel Le Jeune emprunte texte et mélodie). C'est cependant lorsqu'il écrit à 5 voix que Le Jeune se rapproche le plus du madrigal italien contemporain (lui aussi à 5 voix). Dans *Rossignol mon mignon* (1572), il sait allier la grâce mélodique d'un Janequin au travail contrapuntique et à l'expressivité d'un Lassus. *Un jour étant seulet* (1585) est un long madrigal « cyclique » en sept parties ; l'écriture parfois touffue n'exclut pas, bien entendu, d'intéressantes recherches au niveau de l'expression. L'on sait par ailleurs que Le Jeune ajouta une cinquième voix à certaines pièces descriptives de Janequin, et augmenta celles-ci d'épisodes supplémentaires de son cru. La partie centrale ainsi composée pour le *Chant de l'alouette* évite assez bien les disparates, en dépit d'une écriture qui se rapproche plutôt de celle de Costeley. En revanche, les trois épisodes supplémentaires du *Chant du rossignol* n'of-

frent plus guère de points communs avec le style de Janequin. L'on y relève des passages « mesurés à l'antique », et des madrigalismes d'un maniérisme très accusé. *Du triste hiver* (qui, comme les deux pièces précédentes, fait partie du *Printemps*), a été qualifié par K.-J. Lévy de « monument le plus impressionnant de l'italianisme musical en France ». Les éléments descriptifs de cette *sextine* (6) se prêtaient effectivement à une illustration musicale à l'italienne. Mais les nombreux madrigalismes s'insèrent ici dans une stricte architecture dont l'origine est flamande. Cette longue chanson est l'une des plus belles réussites de Le Jeune.

C) *Chansons à 6, 7 et 8 voix.* — Dans le groupe des pièces à 6 voix, plusieurs empruntent leur mélodie principale à des compositions préexistantes : *C'est une dure départie* (Sermisy), *Je suis déshéritée* (Cadéac), *Je file quand Dieu me donne de quoi* (Gosse). Cette dernière, on le sait, se rattache au folklore : on peut sans doute en dire autant de *Je bois à toi mon compagnon*, chanson de mariniers ou de galériens qui font voile vers l'Angleterre. Dans un tout autre registre, *O pas en vain perdus* (1572), sur un sonnet de Baïf, procède par groupements de voix en échos — technique parfaitement adaptée à un texte pétrarquisant constitué d'une série d'exclamations. *Amour, quand fus-tu né* (7 voix), qui clôt le recueil du *Printemps*, n'est qu'une adaptation, sur paroles françaises, d'une pièce italienne de Willaert. Comme ses contemporains italiens et flamands, Le Jeune écrivit également pour double chœur (8 voix) : *Amour et Mars*, sur un sonnet de Ronsard, est traité en style

(6) Poème d'origine italienne, constitué de 6 strophes de 6 vers, et d'un quatrain (ou d'un tercet) terminal.

homophonique ; dans *Mai fait les bois* et *O voix, o de nos voix,* les deux chœurs se partagent les antithèses, les questions et les réponses du texte, et se rejoignent pour chanter à 8 voix réelles sur les deux derniers vers. *Ma mignonne je me plains,* qui utilise un effectif croissant progressivement de 2 à 8 voix, est une des plus longues chansons de l'époque (8 strophes). Du point de vue esthétique, l'on pourrait relever quelque disproportion entre la minceur du matériau musical de base (une petite voix-de-ville) et la complexité du monument polyphonique ainsi réalisé. Peut-être Le Jeune voulut-il ainsi rivaliser, à sa manière, avec ses maîtres flamands (Willaert).

2. **Airs mesurés.** — Le Jeune en composa 140 environ. Ces pièces furent imprimées surtout dans des recueils posthumes : *Le Printemps* (1603) et les deux livres d'*Airs* de 1608. L'on a vu plus haut les contraintes rythmiques que le système de Baïf faisait peser sur les musiciens. Celles-ci jouent également au niveau des structures. L'on aura ainsi un schéma de base comprenant le *chant* (couplet), le *rechant* (refrain) et la *reprise* (répétition du refrain). A partir de ce schéma, Le Jeune construira des structures variées, selon le nombre de strophes que le poète mettait à sa disposition. Il établira souvent une progression en augmentant le nombre des voix. Dans *O rose, reine des fleurs,* par exemple, après un *rechant* à 2 et à 3 voix, l'on entendra un *chant* à 4 voix, et une *reprise* à 5 voix. Si le refrain de *Revoici venir du Printemps* reste identique à chaque occurrence (5 voix), les quatre couplets, en revanche, font entendre successivement 2, 3, 4 et enfin 5 voix. Par ailleurs, l'on observera quelquefois d'importantes modifications de la mélodie principale, soit d'un couplet à un autre, soit entre le rechant et sa

reprise (7). Parfois même, la mélodie du rechant ne reparaîtra plus telle quelle dans la reprise, mais disséminée entre deux ou trois voix qui s'en partagent les fragments.

Aussi rigide qu'elle soit (et souvent soulignée par des symétries mélodiques) la structure métrique des *airs mesurés* autorise parfois les recherches expressives. Grâce au « monnayage » des valeurs de durée fondamentales, tout d'abord *(diminutions)* ; Le Jeune en arrivera parfois, dans des pièces à 3 voix, à écrire d'étonnantes vocalises *(L'un apprête la glu ; Un bien non débattu)*. Çà et là apparaîtront figuralismes et madrigalismes : une soudaine accélération du débit — par diminution de moitié des valeurs de durée — pour traduire une notion de rapidité ou un mouvement affectif véhément *(D'un cœur fier ; Perdre le sens devant vous)* ; un ralentissement — par doublement des valeurs — pour l'extase amoureuse *(O rose, reine des fleurs)* ; un registre anormalement grave pour une idée funèbre *(Les Diverses Douleurs)* ; un passage mélismatique pour exprimer la joie *(Voici le vert et beau mai)* ; un mouvement chromatique descendant pour la douleur *(Nymphe qui m'a asservi)*. Sans omettre la célèbre pièce à 3 voix *Qu'est devenu ce bel œil*, dont le chromatisme est tout autant expressif qu'expérimental.

Musicien de la cour, Le Jeune composa plusieurs pièces de « style officiel » en musique mesurée : celle-ci se prêtait particulièrement bien à cet usage. Deux d'entre elles sont imposantes par leur dimen-

(7) Même si elle ne varie pas à proprement parler, la mélodie du *chant* ou du *rechant* pourra apparaître ailleurs qu'à la voix supérieure. Ainsi, lorsqu'il passe d'un *rechant* à 4 voix à une *reprise* à 6 voix, Le Jeune introduit généralement un second superius au dessus de la mélodie principale. Dans un certain nombre de cas, l'on observe également le transfert de la mélodie du superius *(chant)* à la partie de ténor *(rechant)*.

sion : l'épithalame *Cherchant de combler vos noces* ne compte pas moins de 32 sections (certaines très brèves, il est vrai) où dialoguent deux chœurs à 4 voix, avec quelques interventions d'une voix seule, tandis que les rechants emploient un effectif de 6 ou 8 voix. *La Guerre* se compose de 21 sections (de 3 à 6 voix) ; certaines portent des titres descriptifs : Sortie, Encouragements, Mêlée, Victoire, Retraite... La parodie de Janequin est parfois très visible ; mais il ne s'agit ici que d'une « guerre amoureuse », qui — comme l'épithalame — fit partie des réjouissances organisées en 1581 pour le mariage du duc de Joyeuse.

VI. — Autour de Cl. Le Jeune : Caïetain, Mauduit, Du Caurroy

Ces trois contemporains de Le Jeune possèdent chacun une personnalité musicale bien distincte. Cependant, ils ont ceci en commun de s'être intéressés à la musique mesurée à un moment de leur carrière.

Fabrice Marin Caïetain, musicien italien fixé en France (au service des ducs de Lorraine), publia chez Le Roy et Ballard trois livres de chansons et d'airs. Deux d'entre eux sont d'une réelle importance historique. Le premier (1571) contient des pièces à 6 voix d'une longueur inaccoutumée : *Comme au printemps,* en 4 parties ; *A la douce ombre,* en 6 parties. De telles œuvres « cycliques » (*i.e.* présentant une musique différente pour chaque strophe du poème) se rencontraient déjà fréquemment vers 1550 chez les madrigalistes d'outre-monts (de Rore, Arcadelt). Mais en France, il est possible que Caïetain ait précédé Le Jeune dans la composition de ces chansons lyriques de grande étendue. Les *Airs* à 4 voix de 1576 sont orientés dans une tout autre direction. Caïetain — il l'annonce dans sa préface — avait participé aux travaux de l'Académie de Charles IX : « J'ai fréquenté l'école de Messieurs Courville et Beaulieu (...) ; suivant leur avertissement et bon avis, j'ai corrigé la plupart des fautes que j'avais pu faire en n'observant les longues et les brèves de la lettre (= des paroles). » Ce qui nous vaut les premiers exemples connus de chansons mesurées à l'antique : *La Belle Gloire ; Une puce j'ai dedans l'oreille,* et quelques autres. A côté de celles-ci figurent des pièces en

forme de voix-de-ville, d'autres de style madrigalesque, un *Air pour chanter tous sonnets,* et quelques intéressantes chansons d'une assez grande liberté métrique, qui reflètent peut-être le style déclamatoire pratiqué par Ronsard et ses amis. Ce recueil de 1576, particulièrement hétérogène, est l'un des plus curieux de l'époque.

Jacques Mauduit fut l'un des principaux collaborateurs de Baïf. Dans le domaine de la chanson, il ne nous reste de lui qu'un recueil de 23 *Chansonnettes mesurées* (à 4 voix) publié en 1586. Pour mieux apprécier le charme discret qui émane de ces brèves compositions, il n'est pas inutile de comparer *Voici le vert et beau mai, Votre tarin je voudrais être, Comme le phœnix,* aux versions que Le Jeune écrivit sur les mêmes textes. La science est peut-être du côté de celui-ci ; mais à Mauduit appartiennent la légèreté et la grâce. De l'emploi des *diminutions,* il tire parfois un effet pittoresque *(Les Rhodiens adoraient le soleil).* De la même façon, une phrase affective pourra être animée avec véhémence, en dépit du mètre uniforme imposé par Baïf *(Te sera-ce grand honneur).* Ce procédé des « monnayages », toujours discrètement utilisé, introduit dans le déroulement de sa polyphonie une pulsion rythmique d'une remarquable efficacité.

Les chansons d'**Eustache Du Caurroy** furent presque toutes publiées dans un volume de *Mélanges,* posthume (1610). Surintendant de la musique du royaume sous Henri IV, Du Caurroy fut loué « pour la grande harmonie de sa composition et de son riche contrepoint » (Mersenne). Sa science de l'écriture, son goût de la virtuosité, apparaissent même dans des chansons mesurées à l'antique où il n'hésite pas à faire entrer successivement les voix, à créer des syncopes, à la manière du contrepoint traditionnel : le résultat est parfois étrange *(Quand j'étais caressé de vous,* à 7 voix). Dans les chansons « traditionnelles » à 4 voix *(Rose, votre beau teint)* la minutie de l'écriture rappelle la manière flamande. *Heureux le siècle premier* offre un exemple de travail thématique dans la plus pure tradition josquinienne. Du Caurroy cultive aussi la longue chanson d'écriture touffue (*Puisque le ciel,* à 6 voix). Dans *Hélas, j'ai sans merci,* le matériau musical de De Bussy — repris dans l'intervalle par Lassus et Le Jeune — « s'épanche en une véritable inflation décadente » (K.-J. Lévy).

VII. — Madrigalisme et tradition française : A. de Bertrand, G. Boni

Ces deux musiciens, originaires de l'Auvergne (le premier de Fontanges, le second de Saint-Flour), exercèrent leur activité à Toulouse à partir de 1560-1565. Bertrand y fréquenta les poètes des Jeux floraux (R. Garnier, P. de Brach) ; Boni y dirigeait la maîtrise de la cathédrale Saint-Etienne. Leurs chansons représentent « un certain classicisme de la Renaissance » (J.-M. Vaccaro) en ce sens qu'elles tendent à réaliser un équilibre esthétique : elles accueillent les madrigalismes, mais refusent les outrances expressionnistes ; elles conservent l'écriture traditionnelle mais adaptent celle-ci au goût contemporain.

Antoine de Bertrand composa, principalement sur des sonnets de Ronsard, 85 chansons à 4 voix réparties en trois recueils (Le Roy et Ballard, 1576 et 1578). Les textes liminaires — très influencés par les théories de l'Italien Vincentino — constituent un véritable manifeste esthétique :

— La musique a pour but essentiel le plaisir, le « contentement de l'oreille ». Elle ne s'adresse pas seulement à une élite, mais doit aussi « recevoir le jugement du vulgaire ». « Cet art, plus que nul autre, doit être référé aux sens, et ne doit être enclos dans les subtilités des démonstrations mathématiques. »

— Considérant les trois *genres* de la musique grecque, Bertrand affirme la primauté du diatonique ; le chromatique et l'enharmonique lui restent subordonnés. « Il me semble que le diatonique, qui est le premier genre et principal fondement de tous les autres, soit suffisant de soi-même pour plaire et étonner ensemble (...). Le genre chromatique est

artificiellement fait pour l'ornement du diatonique. »

— Pour produire un *effet* maximum sur les passions, un subtil équilibre doit être réalisé dans l'emploi des trois genres. L'enharmonique, « bien mélangé avec les autres », révélera d' « admirables secrets ». Quant à l'emploi des micro-intervalles (dièses enharmoniques) il « doit être rapporté à la force et énergie du mot duquel l'on veut faire sentir les effets » (8).

En fait, la musique expérimentale de Bertrand se réduira à deux fragments : première strophe de *Ces liens d'or* (genre chromatique), troisième strophe de *Je suis tellement amoureux* (genre enharmonique). Le musicien — il l'avoue ingénument — prenait trop de plaisir à entendre exécuter correctement ses œuvres pour sacrifier longtemps à la « difficulté subtilement recherchée ». Le chromatisme proprement dit (deux demi-tons en suivant) sera en définitive assez peu fréquent chez lui, et toujours au service de l'expression. En revanche, il pratiquera abondamment, et avec un bonheur certain, le chromatisme d'attraction.

Bertrand peut être considéré comme l'un des grands maîtres du *sonnet*. Il observe, en principe, le schéma devenu classique en France : même musique pour les deux quatrains, composition libre pour les tercets. Mais cette structure-type est sujette, chez lui, à de multiples variations. En ce qui concerne les quatrains, les variantes éventuelles sont toujours en relation avec le syllabisme et la métrique du poème. C'est en raison de cette lecture attentive du texte littéraire que la musique des deux quatrains se trouve notée *in extenso* chez Bertrand. D'autres variantes pourront porter sur un seul mot (voir par ex. *Ce ris*

(8) Selon Bertrand, le dièse enharmonique haussait la note d'un quart de ton. Mais Vicentino avait auparavant établi une distinction entre dièse enharmonique *mineur* (un tiers de demi-ton) et dièse enharmonique *majeur* (deux tiers de demi-ton).

plus doux) ou sur une section parfois très étendue du deuxième quatrain *(Quand je serais un Turc ; Je vis ma nymphe)*. Dans la majorité des cas, ces nouveaux passages, dus à un désir d'expressivité, offriront d'intéressants madrigalismes.

Dans l'ensemble, Bertrand reste très attaché aux structures traditionnelles de la chanson, fondées sur les *rimes* du poème. C'est ainsi que les répétitions successives d'un même motif musical coïncident, dans les quatrains, avec le distique central *bb (Œil, qui mes pleurs)* ; dans les tercets avec le distique *cc (Ces deux yeux bruns)* ou le distique *ee (Las, je me plains)*. Assez fréquemment aussi, le vers conclusif du sonnet reprend un motif musical déjà entendu à la fin des quatrains *(Certes, mon œil)*. Ces formules répétitives se combinent parfois entre elles, et l'on aboutira ainsi à des structures extrêmement variées. Les sonnets écrits en composition continue (à la manière des madrigaux italiens) se rencontrent finalement assez peu chez Bertrand.

Pour créer des contrastes et souligner des structures, Bertrand fera parfois alterner la mesure binaire et la mesure ternaire : tantôt entre quatrains et tercets *(Cette humeur)*, tantôt entre les deux moitiés d'un quatrain *(Quand je serais un Turc)*, tantôt entre les deux tercets *(Qu'en tout endroit)*. Au cours du développement musical, l'on rencontrera aussi d'intéressantes ruptures dues au changement d'écriture : style vertical d'un côté, style imitatif ou orné de l'autre *(Je vis ma nymphe)*. Ce sont là, on l'aura remarqué, des traits d'écritures qui appartiennent à la tradition : une tradition que Bertrand ne renie certes pas. L'on pourrait citer également à ce sujet le dialogue des voix par paires aiguës/graves, l'allégement de la polyphonie par suppression momentanée de la basse, et un curieux attachement à terminer sur

une quinte « à vide » des chansons d'écriture pourtant moderne *(Ce ris plus doux)*. L'on notera cependant que certains traits de style archaïsants peuvent s'expliquer — comme chez Lassus — par une prise de conscience historique, à la fois littéraire et musicale. L'archaïsme (volontaire) joue alors un rôle comparable au madrigalisme : ainsi dans la mise en musique d'un poème de style ancien tel que *Le Cœur loyal*, ou dans l'épitaphe finale de *Beauté dont la douceur*.

L'attitude de Bertrand vis-à-vis de l'écriture italianisante à la mode paraît parfois ambiguë. Le musicien refuse toute illustration musicale dans *Qu'en tout endroit*, alors que le texte s'y prêtait à merveille. En revanche, dans *Œil, qui mes pleurs* ou *Nature ornant*, il sacrifie au genre madrigalesque avec un plaisir évident. Le plus souvent, Bertrand trouve le juste milieu, et ses chansons les plus expressives sont aussi les mieux équilibrées *(Ce ris plus doux)*. Il n'est pas question de dresser ici une liste des madrigalismes employés par le musicien (9). L'on se contentera de citer un passage de *Je suis un demi-dieu*, qui offre un chromatisme descendant pour traduire une pâmoison amoureuse, puis une séquence imprimée en *notes noircies* dans l'original (= mesure ternaire), lesquelles symbolisent « l'obscure nuit » *(Ex. 10)*.

Bertrand, on le voit, a parfaitement assimilé l'écriture madrigalesque de son époque. Par ailleurs, eut-il connaissance des premiers essais de musique mesurée à l'antique ? L'on peut relever quelques traces de

(9) L'on pourrait citer, à titre d'exemple, l'emploi emphatique du faux-bourdon, les jeux de syncopes pour traduire les idées d'effort, de combat ; les chromatismes d'attraction liés à des notions de douceurs, de volupté ; les mouvements chromatiques descendants (douleur, larmes), ou encore les très curieuses fausses relations dans *Marie, qui voudrait votre nom retourner*. Contrairement à la plupart de ses contemporains, Bertrand n'emploie pas de dissonances agressives pour traduire la notion de cruauté.

Ex. 10 · A. de Bertrand

celle-ci, semble-t-il, dans *Je vis ma nymphe,* ou encore dans *Je ne suis seulement amoureux de Marie.*

L'aisance mélodique et l'équilibre qui règnent dans les chansons de Bertrand expliquent le succès que celles-ci rencontrent de nos jours. Et l'on a quelque peine à comprendre que les trois recueils de cet excellent musicien ne furent, de son temps, réimprimés qu'une fois ou deux.

Guillaume Boni fut l'un des compositeurs à succès de la firme Le Roy & Ballard. Son *Premier Livre* de 1576 fut réédité au moins sept fois, jusqu'en 1624. Au total, son œuvre profane — deux recueils de *Sonnets de Ronsard* à 4 voix — compte 59 pièces (dont une seule n'est pas un sonnet). Ce qui a été dit plus haut sur A. de Bertrand concernant la structure musicale du sonnet peut s'appliquer à Boni, à quelques détails près cependant. Dans son *Premier Livre,* il répète parfois exactement la même musique pour les deux quatrains, et indique à la fin de la pièce une reprise dès 2 ou 3 derniers vers, à la manière des chansons traditionnelles. Dans le *Second Livre,* en revanche, la musique de chaque quatrain est notée *in*

extenso, en raison des variantes (souvent importantes) ; et la reprise finale est parfois variée, parfois omise. Plusieurs sonnets sont traités en « composition continue » : tantôt pour des raisons de prosodie (anaphores de type pétrarquiste dans *O traits fichés ;* écriture dialoguée dans *Que dis-tu, que fais-tu*), tantôt pour des raisons expressives (nombreux madrigalismes dans *J'espère et crains ; Rossignol mon mignon*). Les passages en mesure ternaire, assez fréquents, n'ont parfois qu'une valeur purement structurelle ; mais Boni les introduit aussi, de façon fort habile, pour mettre en valeur un passage énumératif du poème (10). L'écriture de Boni, plus conventionnelle que celle de Bertrand, rappelle par certains côtés celle de la chanson des années 1540 : départs en imitations assez serrées, et longues sections de style « vertical ». Le syllabisme le plus strict y domine ; les passages en déclamation rapide, d'ambitus restreint, se rencontrent fréquemment (11). Lorsque, par exception, se développe une vocalise, il s'agit presque à tout coup d'un madrigalisme illustrant les idées de chant, de danse ou d'envol (voir par ex. *Ha, Bel Accueil ; O ma belle maîtresse ; Que n'ai-je, Dame*). D'une façon générale, les recherches expressives de Boni — un peu naïves parfois — restent dans les limites d'une traditionnelle discrétion. Et il atteint parfois une justesse d'accentuation, une grâce mélodique, qui, jointes à une certaine facilité, expliquent le succès qu'il rencontra auprès de ses contemporains.

(10) Voir par exemple *Quand au matin ; Un chaste feu ; Douce Beauté.* L'on sait que l'énumération est un procédé fréquent de la poésie pétrarquiste.

(11) L'on pourrait y déceler l'influence (parfois desséchante) du style semi-récitatif à l'italienne. Il arrive cependant que certains passages, à la fois récitatifs et répétitifs, correspondent parfaitement à l'esprit et à la lettre du texte *(Ce beau corail ; Le Printemps n'a point tant de fleurs).*

VIII. — La « Chanson en forme d'Air », de P. Cléreau à J. Planson

Pierre Cléreau est avant tout le musicien des *Odes* et des *Chansons* de Ronsard. Ces compositions à 3 voix commencèrent à paraître en 1559, et furent maintes fois rééditées. Il s'agit essentiellement de mélodies de voix-de-ville, traitées en un contrepoint très simple, syllabique et vertical (comme l'étaient aussi les villanelles italiennes). Certaines ne sont pas dépourvues de charme : *Mignonne, allons voir si la rose,* par exemple, ou *Comme la corne argentine* (R. Belleau). Cléreau publia également des chansons à 4 voix qui rencontrèrent un vif succès. *Comment au départir,* sur un sonnet de Ronsard, peut plaire encore de nos jours par la clarté de son écriture.

Nicolas de La Grotte, qui fut l'organiste du roi de Navarre, puis celui d'Henri III, publia en 1569 des *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres* (à 4 voix) qui n'eurent pas moins de 5 rééditions. Ici encore, il s'agit de voix-de-ville ou d'airs assez brefs, « harmonisés » de façon simple (ce qui explique une bonne part de leur succès). *Quant ce beau printemps je vois* fait entendre une fort gracieuse mélodie ; d'autres pièces nous paraissent aujourd'hui assez ternes.

Il resterait à déterminer si N. de La Grotte et le mystérieux « Nicolas », qui signe des chansons chez Le Roy & Ballard à partir de 1559, ne sont qu'une seule et même personne. Le *Mélange* de 1572, en particulier, ne contient pas moins de 21 pièces à 5 et 6 voix signées : Nicolas. Comme la plupart des chansons de cet imposant volume, celles-ci présentent une déclamation de type syllabique, alliée à un contrepoint imitatif très élaboré. Certaines sont des parodies ou des paraphrases d'auteurs anciens ou contemporains (Richafort, Sermisy, C. de Rore, Lassus). D'autres s'inspirent de thèmes populaires, parfois traités en canon, à la manière de Josquin *(Il est bon enfant; Tout est vert en no* (sic) *maison).* A cette époque, il était fréquent qu'un même compositeur adoptât tantôt le style simple des voix-de-ville et des airs, tantôt l'écriture polyphonique complexe de tradition franco-flamande. Cela relevait moins d'un choix esthétique personnel que des exigences de l'éditeur et du public. P. Certon avait déjà montré la voie en publiant deux recueils aussi différents que ceux de 1552 et de 1570. On ne voit pas pourquoi N. de La Grotte n'aurait pu suivre l'exemple de son aîné (12).

(12) N. de La Grotte publia également quelques airs mesurés à l'antique en 1583.

Didier Le Blanc réunit en deux volumes (1579) ses *Airs de plusieurs musiciens (...) réduits à 4 parties,* sur des poèmes de Desportes et d'Amadis Jamyn principalement. Seul le premier de ces recueils nous est parvenu complet, et a pu faire l'objet d'une réédition moderne (43 chansons). Ces mélodies, « harmonisées » à 4 voix, sont de provenances diverses, ainsi que l'annonce le titre : quelques-unes ont pu être attribuées à Caïetain, Beaulieu, Le Jeune. En conséquence, l'on ne sera pas surpris d'y déceler l'influence de la musique mesurée : sur un quart d'entre elles, au moins. Parmi celles-ci (qui ne sont pas toujours traitées entièrement en style vertical) l'on rencontrera quelques très jolies réussites : *La Blanche Violette; M'ôtant le fruit* par exemple. Certaines autres chansons de Le Blanc se rapprochent davantage de l'air de cour, et de la manière d'un Bonnet ou d'un Planson *(O doux baiser colombin; Comme une jeune fleurette);* d'autres encore nous ramèneraient vers des formes déjà un peu passées de mode : vaudeville isorythmique *(On demande en vain)* ou même frottole *(Ce rare blanc).* D'un autre côté, l'on trouvera parfois un travail contrapuntique assez poussé *(Quel secours faut-il)* ou encore un essai d'expression par retards dissonants *(On peut feindre).* Le Blanc est aussi l'auteur de huit duos (sur des chansons de Lassus) ; l'écriture en est beaucoup plus personnelle que celle de ses prédécesseurs dans le genre (Gardane). Musicien modeste, Le Blanc possède un savoir-faire plus varié qu'il n'y paraît (13).

Pierre Bonnet, originaire du Limousin, est l'auteur de deux livres d'*Airs* à 4, 5 et 6 voix (1585 et 1609). Comme la quasi-totalité des airs de cour de cette période, ceux-ci adoptent une métrique fondée sur une alternance de minimes et de semi-minimes (= blanches et noires), avec les « monnayages » d'usage. La musique mesurée à l'antique semble avoir laissé quelques traces çà et là *(C'est trop peu pour moi);* mais dans l'ensemble ces petites pièces d'écriture verticale se rapprochent surtout des chansons à danser, et l'on y chercherait vainement des correspondances rythmiques avec le texte littéraire. La mélodie, à la voix supérieure, coule agréablement en évitant tout écart d'intonation périlleux *(Alors que mon cœur s'engage; Bien heureux qui se peut dire).* D'intéressantes *diminutions* — semblables à celles que les chanteurs de l'époque improvisaient — s'y trouvent parfois expressément indiquées *(Rigoureux frein d'amour).* L'harmonie est relativement colorée, en raison des chromatismes d'attraction et des fausses relations qui en

(13) Mais les limites de son art apparaissent vite ; par exemple lorsqu'il tente de traiter en style *d'air* des stances aussi frénétiques que celles de d'Aubigné *(A longs filets de sang).*

résultent. Dans les airs à 4 voix comme dans ceux à 5 voix, le volume sonore peut à l'occasion être allégé par suppression épisodique de la voix grave *(Lieux que j'ai tant aimés ; Francion vint l'autre jour).* P. Bonnet écrivit quelques airs dialogués qui ne manquent pas de charme, tel *Heureux les bois* (4 et 5 voix). L'on relèverait aussi dans son œuvre quelques airs qui se rattachent au folklore, par exemple *Mon père et ma mère* (chanson de « maumariée »).

L'organiste parisien **Jean Planson** connut une célébrité non négligeable avec ses *Airs (...) tant de son invention que d'autres musiciens,* à 4 voix (1587). On peut, avec A. Verchaly, diviser ceux-ci en deux groupes principaux : les pièces « en musique d'Air » et celles « en musique légère » (selon une terminologie du XVII[e] siècle). Les premières présentent une rythmique fondée sur une alternance de valeurs brèves et de valeurs longues, comme chez Bonnet. La musique mesurée à l'antique a cependant laissé chez Planson des traces plus profondes que chez son contemporain. Mais de nombreux exemples de scansion aberrante du texte révèlent que le musicien ne connaissait guère le système de Baïf, et qu'il se souciait peu de la prosodie (accentuation d'un *e* atone, par ex.). Dans quelques cas, la mélodie semble de style instrumental plutôt que vocal. Il n'empêche que certains de ces *airs* ne manquent pas de charme, en raison de l'élégance des lignes mélodiques, de l'habileté des *diminutions,* et d'un contrepoint plaisamment volubile dans les 4 voix *(Ex. 11).*

Ex. 11 - J. Planson

Les airs « en musique légère » de Planson, plus ou moins influencés par les chansons à danser, présentent davantage de variété. Certains reflètent les goûts déjà « précieux » de la société aristocratique sous Henri III : *Puisque le ciel,* avec ses vers de 13 et 15 syllabes ; *Traître, afin de m'abuser,* avec son amusant refrain « Au voleur » ; *Ma bergère, ma lumière,* qui pourrait être placé dans la bouche d'un berger galant de l'*Astrée.* D'autres, de type populaire, présentent un intérêt réel pour l'étude du folklore : *Nous étions trois jeunes filles ; Et la fleur vole ; Chambrière ; Par un matin ;* ou encore *A qui vient de Saint-Michel,* dont le texte est construit sur des proverbes et des dictons.

L'Air de cour français acquerra une audience certaine à l'étranger. C'est ainsi que les *Airs tant français, italiens qu'espagnols* du Breton Guillaume Tessier (1582) furent imprimés avec titre en italien, en vue de l'exportation. Et c'est à Londres que Charles Tessier (homonyme ou parent du précédent) fera imprimer ses *Chansons et Airs de cour* (1597).

IX. — Quelques petits maîtres

Dans la seconde moitié du siècle, le goût du public pour la chanson « descriptive » demeure assez vif, si l'on en juge par les cinq éditions (1559-1578) des *Carillons de cloches* de Fourmentin, de la *Guerre marine* de Desbordes, de la *Chasse à la perdrix* de Delafont. Ce ne sont guère, pourtant, que des imitations de Janequin, sans originalité véritable. L'on rencontre en revanche dans les recueils collectifs de Le Roy et Ballard quelques musiciens qui, assez conservateurs du point de vue de l'écriture, n'en font pas moins preuve d'une intéressante personnalité. On doit à de Bussy deux délicieuses compositions (à 4 voix) sur des mélodies de type populaire : *La Rose fleurie; Las, il n'a nul mal* (thème de « la Pernette »). Lorsque Nicolas Millot écrit à 4 voix, son style reste parfois curieusement proche de la tradition josquinienne, alors même qu'il traite un texte de Ronsard *(Plus tu connais).* Il lui arrive aussi de paraphraser Lassus *(Le Rossignol; Rends-moi mon cœur).* Ses pièces à 5 voix adoptent un syllabisme rapide, et multiplient les points d'imitation, un peu à la manière de Passereau (dont il s'inspire de façon avouée dans *Sur la rosée*). Didier Leschenet, dans ses chansons à 5 et 6 voix, tantôt écrit en canon, tantôt parodie assez habilement des pièces anciennes de Sermisy ou d'Arcadelt. C'est également parmi les traditionalistes qu'il faut ranger François Roussel. Il tente parfois de se mettre au goût du jour lorsqu'il choisit un texte de Ronsard *(Je ne veux plus que chanter)* ou un poème de style pétrarquisant *(Cet or frisé).* Mais dans l'ensemble, son recueil pour 4, 5 et 6 voix de 1577 reflète les goûts littéraires et musicaux de la génération précédente.

Parmi les compositeurs dont l'approche du texte littéraire semble plus « moderne », il faudrait citer Entraigues qui mit en musique, avant plusieurs autres, le célèbre « sonnet en dialogue » de Ronsard *Que dis-tu, que fais-tu, pensive tourterelle* (7 éditions entre 1559 et 1583) ; Richard Renvoisy, auteur d'un volume d'*Odes d'Anacréon* pour 4 voix (1559), dont la manière pourrait être rapprochée de celle de P. Cléreau ; le Provençal Jean de Maletty qui, ayant séjourné en Italie, adopte une écriture très « madrigalisante » dans ses deux recueils à 4 voix (1578), consacrés principalement à Ronsard.

CHAPITRE V

ROLAND DE LASSUS ET LA CHANSON FRANCO-FLAMANDE

Dans l'Europe de la seconde moitié du siècle, c'est le madrigal italien (à 5 voix, principalement) qui devient le genre profane à la mode, largement diffusé par les éditions tant italiennes que flamandes. Hors de France, la chanson continue cependant à être cultivée par les meilleurs musiciens des Provinces du Nord (R. de Lassus, Ph. de Monte). Mais comme ces derniers sont également de féconds madrigalistes, l'on ne s'étonnera guère si certaines de leurs chansons laissent paraître une écriture fortement italianisée. Par ailleurs, dans le dernier tiers du siècle, l'on assiste à un assez surprenant renouveau de la chanson à 3 voix (J. de Castro).

I. — Roland de Lassus (1532-1594)

L'art de Lassus se situe au carrefour des trois écoles européennes dominantes : flamande, française et italienne (1). Certaines critiques ont parfois mis l'accent sur le tempérament conservateur du musicien : c'est oublier que la chanson française (pour un étranger surtout) était un *genre* dont on respectait les lois et les traditions. Par ailleurs, Lassus possédait une sensibilité historique particulièrement vive : si par exemple la musique de *Quand mon mari vient de dehors*

(1) A partir de 1556, il se fixa à Munich, mais il garda toujours contact avec l'Italie, où il effectua de nombreux voyages. Il fit un séjour à Paris en 1571, au cours duquel son éditeur et ami A. Le Roy le présenta à la cour. Il

s'inspire des chansons rustiques du début du siècle, c'est que ce poème de « maumariée » était considéré comme archaïque en 1565. En revanche, à la même date et dans le même recueil, l'on trouvera *Bonjour, mon cœur,* dont l'écriture est véritablement moderne : il s'agit, cette fois-ci, d'un texte de Ronsard... En fait, comme tout créateur de génie, Lassus prend son bien où il le trouve, sans trop se soucier de la mode. Son attitude vis-à-vis de la musique mesurée et de l'*air* à la française semble révélatrice à cet égard : il s'y essaie avec succès en 1576 *(Une puce j'ai)* ; mais, comprenant que ce genre est contraire à son tempérament foncièrement lyrique, il ne continuera guère dans cette voie. Alors que l'esprit du madrigal italien, vivifiant l'écriture française aussi bien que l'écriture flamande, lui inspirera ses plus belles réussites, tant à 4 voix qu'à 5 voix.

1. **Chansons à 4 voix.** — Lassus en écrivit 70 environ, de formes fort variées. Un petit nombre seulement (quelques huitains) comporte la répétition initiale, traditionnelle, des deux premiers motifs (ABAB...). La reprise finale de la musique du début a lieu seulement lorsqu'on se trouve en présence d'un vers-refrain *(Je l'aime bien ; On doit le fer battre).* La répétition du dernier vers, ou des deux derniers (texte et musique) — quasi inévitable dans la chanson « parisienne » — apparaît chez lui pour souligner la *pointe* d'une épigramme *(En un château ; Un avocat),* mais également dans certaines chansons galantes dont le « final » est particulièrement réussi et expressif *(Si je suis brun ; Si du malheur)* : coquetterie d'auteur dont on ne saurait se plaindre... Dans la majorité des

est probable qu'il eut alors l'occasion d'assister à une séance de l'Académie de Baïf. Compositeur international, Lassus était francophone : « Le français, écrit Ch. Van den Borren, était sa langue maternelle, l'idiome le plus rapproché de ce dialecte picard que l'on parlait dans sa famille. »

cas cependant, Lassus écrit en composition continue, comme les Flamands et les Italiens. Surtout, il développe la *coda,* qui devient une véritable péroraison lyrique, et dont la longueur excède parfois le tiers de la chanson.

Dans son écriture proprement dite, Lassus utilise la quasi-totalité des procédés appartenant aux deux générations précédentes. Au début de ses chansons, il préfère l'entrée progressive des voix à l'entrée simultanée ; l'emploi traditionnel des voix par paires lui est familier. Le contrepoint imitatif prend nettement le pas sur l'écriture verticale, mais sans aucune raideur. Quelques mélismes assez développés viennent parfois rompre le syllabisme habituel. En outre, Lassus joue avec art de la suppression momentanée de la voix grave, et de la rentrée expressive de celle-ci (voir par ex. le « final » de *O temps divers*). En fait tout chez lui concourt à l'expression, que celle-ci se situe au niveau de la phrase entière, comme à l'époque de Josquin, ou au niveau du détail sonore, comme chez certains madrigalistes.

Les six premières chansons que Lassus publia en 1555 révèlent une écriture flamande légèrement italianisée, jointe à une parfaite exactitude de la déclamation du français (surtout dans *Las, voulez-vous ; Je l'aime bien ; En espoir vis).* Les quinze années suivantes, couronnées par l'important *Mélange* de 1570, constituent une période particulièrement féconde. Il pratique encore le genre un peu désuet de l'épigramme narrative, mais dans une écriture plus verticale que celle de ses modèles (Janequin, Passereau) : la compréhension du texte — fort grivois parfois — s'en trouve facilitée *(En un château).* Dans *Il était une religieuse,* l'on relèvera une truculente parodie de musique d'église, parfaitement adéquate à l'esprit et à la lettre du poème. Les jeux de langage auxquels se

livre Marot dans de minuscules épigrammes *(Si vous n'êtes en bon point; La morre est jeu)* sont traduits musicalement avec une verve extraordinaire. Et, un peu plus tard, *Sais-tu dire l'Ave,* avec son *ostinato* de trois notes à la voix grave, sera un chef-d'œuvre de la « chanson miniature ». Quelques très belles chansons d'amour figurent aussi dans ce *Mélange* de 1570. Certaines présentent le ton sérieux et l'écriture dense du motet — ce qui n'exclut évidemment pas les contrastes ni les recherches expressives : *Autant amour,* par exemple, ou *Du corps absent,* avec sa belle *coda* de style josquinien. *Un doux nenni,* où la tendresse se mêle au badinage, offre une synthèse harmonieuse de la tradition française et de l'expressivité italienne ; *Bonjour, mon cœur* (Ronsard), composée dans un style qui s'apparente à l'*air,* dépasse de loin ses modèles antérieurs par l'élégance de la mélodie, la justesse de l'accentuation et la variété du rythme déclamatoire : rencontre exemplaire d'un grand poète et d'un grand musicien.

Les six années qui séparent la première édition du *Mélange* de la seconde (1576) voient Lassus au sommet de son art. Dans la moindre épigramme de quatre ou cinq vers, la musique mime ironiquement le texte et en multiplie les effets *(Quand un cordier; Sauter, danser);* ou bien, une raideur volontaire de l'écriture aura pour but de « figer » une inscription emblématique *(Qui bien se mire).* Pour saisir la distance qui sépare Lassus de tel petit maître contemporain, il suffit de comparer sa version de *Un jeune moine* à la chanson rustique de Van Wilder qui lui servit de modèle. Dans *La Nuit froide et sombre,* le musicien suit pas à pas le texte descriptif de Du Bellay, selon la technique madrigalesque. De cette époque également datent ces deux chefs-d'œuvre d'expression mélancolique et passionnée : *Si je suis*

brun et *Si du malheur*, synthèse inégalée des « trois styles » européens. Dans la dernière partie de sa carrière, Lassus écrira des pièces comme *J'ai de vous voir*, dont la structure est française, mais dont l'expressivité est italienne.

2. **Chansons à 5 voix.** — Elles sont au nombre d'une soixantaine — presque aussi nombreuses que les chansons à 4 voix, mais beaucoup moins connues. Quelques-unes se situent dans la tradition de Janequin et de Passereau *(Le Rossignol)* : ce ne sont pas forcément les moins réussies. Les plus modernes reflètent les tendances contemporaines du madrigal italien *(Amour, donne-moi la paix)*. Dans presque toutes, Lassus exploite les multiples possibilités que lui offrent, au niveau du volume sonore, les 5 voix de l'effectif vocal. Plusieurs des pièces de ce groupe, d'une ampleur inhabituelle, sont écrites sur des poèmes de Marot. *Un bien petit* utilise le texte complet d'un rondeau cinquain et fait entendre, dans un mouvement alerte, des épisodes alternés à 3 et 4 voix. *Pour courir en poste* est une ballade satirique, avec ses 3 strophes et son *envoi* : Lassus, par sa verve ludique, s'y montre le digne héritier de Janequin — mais dans une écriture qui s'est enrichie entre temps des acquis de la technique madrigalesque. *Secourez-moi, ma dame* ne doit pratiquement rien à la célèbre chanson de Sermisy, mais bien davantage à l'esprit et à l'écriture de l'école flamande.

Huit des 11 chansons de Lassus sur textes de Ronsard sont à 5 voix. Les deux odes à la gloire de Charles IX et de Catherine de Médicis, *Comme un qui prend une coupe* et *Ton nom qui mon vers dira*, en dépit du style triomphal d'usage, présentent un intérêt très supérieur aux pièces officielles de Costeley, Le Jeune, Du Caurroy. Le dynamisme propre au

style bachique anime tantôt avec éclat tantôt avec ironie *La Terre va les eaux buvant* et *Ores je suis dispos.* Dans le genre lyrique, on compte au moins trois chefs-d'œuvre : *Rends-moi mon cœur* et *Je ne veux plus que chanter,* dominés par la phrase ample d'un très beau superius, et surtout *Amour, amour, donne-moi paix,* remarquable par les formules expressives attachées à chaque détail du texte.

Lassus emprunte parfois à ses prédécesseurs (Moulu, Costeley) des textes littéraires, et même quelques éléments mélodiques, comme par exemple dans *Et d'où venez-vous,* ou *Las, je n'irai plus.* Comparer sa version à 5 voix de *Toutes les nuits* avec celle de Créquillon (4 voix) présente un intérêt particulier pour l'étude de la composition par « paraphrase ». Plusieurs de ses pièces à 6 voix trouvent également leur source dans des œuvres antérieures : dans *Vignon, vignette,* la voix supérieure de Sermisy est presque intégralement conservée ; *Dessus le marché d'Arras,* d'une extraordinaire virtuosité d'écriture, n'est autre que l'amplification d'une petite chanson rustique de Willaert.

Les dialogues à double chœur (8 voix) étaient à la mode chez les madrigalistes : Lassus en composa cinq, entre 1570 et 1576. *Que dis-tu, que fais-tu,* sur un sonnet de Ronsard, est surtout traité dans le style élégiaque ; c'est avec une grande discrétion que le jeu des syncopes (non dissonantes) traduit la douleur d'une tourterelle « pleurant sa compagne absente ». *Holà, Caron, nautonier infernal* (1571) présente un véritable dialogue dramatique. Ecrite en mode de *fa* (2) cette composition déjà théâtrale, d'un intérêt

(2) Sans bémol à l'armature. Ce mode (dont Glarean, en 1547, constatait la disparition) convenait traditionnellement à l'expression de la douleur, de la tristesse. Le même texte (un sonnet de O. de Magny) venait d'être mis en musique par Berçoy (1569) et par A. de Bertrand (1570).

exceptionnel, est rehaussée de madrigalismes hardis (syncopes agressives, fausses relations, ruptures tonales). A l'horizon : Monteverdi et l'opéra.

II. — La chanson franco-flamande et l'italianisme : Ph. de Monte, J. de Castro, A. Pevernage

Philippe de Monte, compositeur de madrigaux exceptionnellement fécond, adopta dans la plupart de ses 45 chansons françaises l'écriture à l'italienne pour 5 voix, avec croisement fréquent des deux voix supérieures. Les sonnets — généralement en composition continue — présentent quelquefois la structure française traditionnelle, avec les deux quatrains sur la même musique *(Qu'en dites-vous)*. L'on peut même rencontrer chez de Monte la formule archaïque, avec répétition musicale des quatrains et des tercets *(Le doux sommeil)*. Le Roy et Ballard imprimèrent ses chansons à partir de 1567. *Secourez-moi, ma dame* est une paraphrase (lointaine) de Sermisy ; *O triste ennui* constitue un hommage à Lassus : chacune des quatre parties en effet se termine sur une citation de *Las, voulez-vous* (texte littéraire et mélodie du superius) ; l'on y relèverait aussi d'intéressantes et expressives ruptures de l'écriture, de type madrigalesque. Les *Sonnets de P. de Ronsard* pour 5, 6 et 7 voix (1575) forment l'œuvre française majeure de De Monte (3). Lorsque celui-ci met en musique un *Baiser* du poète angevin, l'on pourrait objecter que sa polyphonie serrée, volubile, manque un peu de respiration... En fait, c'est du madrigal « en notes noires » qu'il s'inspire le plus. Le syllabisme rapide, caractéristique du genre, semble tout à fait en situation dans un

(3) En dépit du titre, ce recueil ne contient pas que des sonnets. Et 9 textes (dont *Comme la tourterelle*) ne sauraient être attribués à Ronsard.

texte exclamatif tel que *Dites, maîtresse.* Ailleurs, l'on rencontre une écriture faite de phrases brisées, maniérées, dont l'étrangeté n'est d'ailleurs pas sans charme *(Mars et Marthe ; Plus tu connais).* Beaucoup plus proches de la tradition française, *Le Premier Jour du mois de mai, Comme la tourterelle* sont, en raison de leur aisance mélodique, les chansons de De Monte les plus connues aujourd'hui. Sa version à 6 voix de *Bonjour, mon cœur* (postérieure de dix ans à celle à 4 voix de Lassus) mériterait elle aussi de sortir de l'oubli.

Jean de Castro fut, à partir de 1570, l'un des compositeurs franco-flamands les plus souvent édités, non seulement à Louvain et à Anvers, mais aussi à Paris. Il dut une grande part de sa célébrité à ses quelque 80 chansons à 3 voix. Quelques-unes de celles-ci imitent les villanelles italiennes, et font entendre les quintes parallèles qui caractérisent le genre, ainsi que des séries de tierces entre les deux voix supérieures *(Reçois, mignonne, entre tes bras).* Les plus nombreuses sont des parodies ou des paraphrases des chansons à succès de Lassus, tant galantes que « rustiques » : *Je l'aime bien ; Bonjour, mon cœur ; Fuyons tous d'amour le jeu ; Quand mon mari vient de dehors,* etc. (l'on en relèverait une trentaine). Mais il ne s'agit pas là de simples « travaux de librairie » : l'écriture de Castro est d'une habileté remarquable, et le musicien s'inspire parfois si librement de ses modèles qu'il recrée des œuvres véritablement originales. A l'occasion, il paraphrasera aussi son contemporain Ph. de Monte *(Comme la tourterelle),* ou encore un « parisien » plus ancien, comme Passereau *(Je ne serai jamais bergère).*

Son livre de *Chansons, odes et sonnets de P. de Ronsard,* pour 4, 5 et 8 voix (Phalèse, 1576) paraît d'inspiration très italianisante. Parmi les pièces les plus riches en madrigalismes, on pourrait citer *Quand je dors* (4 voix) et *Quand je vous vois* (5 voix). Dans cette dernière, l'on remarquera la curieuse traduction musicale de la « folie » amoureuse : un motif de trois notes obstinément répété. Presque partout règne la diction rapide, expressive et souvent maniérée, propre au madrigal « en notes noires » *(Amour, dis-moi de grâce).* Dans *Mignonne, allons voir si la rose,* l'écriture à 4 voix de Castro semble parfois rechercher la virtuosité pour elle-même : on est loin de la simplicité — relative — de Costeley. Sa version à 5 voix de *Mignonne, levez-vous* est infiniment plus « madrigalisante » que celle de Boni (à 4 voix) publiée la même année. Dans

le sonnet en dialogue *Que dis-tu, que fais-tu, plaintive tourterelle* (8 voix), les recherches expressives de Castro sont beaucoup plus apparentes que dans la version plutôt élégiaque de Lassus, publiée la même année. Castro sacrifia aussi à la mode italianisante de la « composition cyclique » : *Versons ces roses près ce vin* ne comporte pas moins de 12 parties, c'est-à-dire que chaque strophe de l'ode de Ronsard reçoit une musique différente.

André Pevernage, maître de chapelle de la cathédrale d'Anvers, publia chez Plantin en 1589-1591, quatre livres de chansons (de 5 à 8 voix), tant profanes que spirituelles. Pevernage est avant tout un vigoureux architecte. Son style paraît plus déclamatoire que mélodique ; aussi les moteurs principaux du développement musical sont-ils chez lui le rythme et l'harmonie. S'il commence le plus souvent par des entrées successives des voix en imitations très strictes, il procède ensuite par alternance de passages verticaux et contrapuntiques. Ces changements d'écriture coïncident avec chaque vers du texte, ou même avec chaque hémistiche. Les structures ainsi créées ont parfois reçu le nom d'*évolutives.* C'est là une technique que Pevernage pouvait avoir apprise aussi bien chez les madrigalistes italiens que chez ses prédécesseurs franco-flamands (Créquillon). L'architecture — parfois austère — de ses chansons accepte assez bien les madrigalismes suggérés par le texte *(Les Oiseaux cherchent la verdure ; Comme le chasseur ; La Nuit, le Jour).* Lorsqu'il écrit à 7 voix, Pevernage divise l'effectif vocal en deux demi-chœurs, et obtient d'intéressants effets d'imitation et d'écho, soit en écriture contrapuntique *(Le Rossignol plaisant),* soit en écriture verticale *(Quand je vous aime).* Les chansons de Pevernage illustrent, en cette fin du siècle, la prodigieuse vitalité du contrepoint flamand, capable d'assimiler sans peine toutes sortes d'éléments apparemment hétérogènes.

III. — Autres compositeurs des Flandres

Hubert Waelrant, compositeur et éditeur, écrivit à partir de 1552 une trentaine de chansons (de 3 à 6 voix). Dans *Musiciens qui chantez à plaisir,* son contrepoint alternativement imitatif et vertical met en valeur le texte par d'agréables madrigalismes. Dans le *Mélange* de 1572, Le Roy et Ballard imprimèrent, à titre posthume, 13 chansons de Ph. Van Wilder, luthiste du roi d'Angleterre Henri VIII. Celles-ci, en dépit de l'effectif utilisé (5 et 6 voix) sont tout à fait dans le style « parisien » et témoignent probablement du goût qui régnait alors outre-Manche. L'on y trouverait la première version connue de *Un jeune moine* (5 voix), laquelle sera éclipsée, comme on sait, par celle de Lassus. François

Regnard, qui appartenait à une famille de musiciens originaire de Douai, publia chez Le Roy et Ballard en 1579, un important volume contenant 42 chansons à 4 et 5 voix. Lorsqu'il écrit à 4 voix, il s'inspire parfois de Costeley *(Petite Nymphe folâtre; Cent mille fois),* mais plus souvent encore de Lassus *(Si je trépasse; Je suis plus aise; De plus en plus).* Il ne possède sans doute pas l'élégance du premier, ni le souffle lyrique du second. Mais il fait preuve de finesse et d'invention; ses madrigalismes, qui restent assez discrets, s'insèrent habilement dans la trame de sa polyphonie.

Autour de Jean de Castro, et écrivant à peu près de la même manière, plusieurs musiciens pratiquèrent la chanson à 3 voix : Noé Faignient, originaire de Cambrai, Gérard de Turnhout, qui acheva sa carrière à Madrid comme maître de chapelle de Philippe II. L'un et l'autre écrivirent une parodie de *Las voulez-vous,* de Lassus (4). Le Valenciennois Séverin Cornet parodia et paraphrasa Lassus, lui aussi, tant à 3 qu'à 6 voix. Il fit paraître en 1581 chez Plantin un recueil de chanson à 5, 6 et 8 voix, qui révèle une science accomplie de l'écriture traditionnelle en imitation continue.

L'on sent que pour le célèbre organiste **J.-P. Sweelinck,** la chanson est surtout un exercice de style. Lorsqu'il traite un texte archaïsant *(Regret, souci et peine),* il s'amuse à pasticher Isaac ou La Rue. Une épigramme narrative *(Au mois de mai)* lui fera retrouver la manière d'un Janequin. Ecrivant le plus souvent à 5 voix, il adopte la formule à l'italienne, avec croisement des voix supérieures, et joue en virtuose de tous les lieux communs madrigalesques (y compris la « musique pour l'œil »). L'on en trouverait de pittoresques exemples dans *L'Aubépin chasse tout malheur* et *Votre âme vagabonde.* Il sait à l'occasion faire preuve d'humour en écrivant des maladresses délibérées *(Fasse donc qui voudra).* Ses chansons à 3 voix et ses duos révèlent une intention pédagogique évidente; l'écriture, toute démonstrative qu'elle soit, n'en est pas moins égayée de jeux madrigalesques. Son unique chanson à 4 voix, sur le villanelle de Desportes *Rosette, pour un peu d'absence,* est écrite à la manière de Clemens non papa; mais l'on entend, dans la deuxième section, des chromatismes d'expression qui ne doivent rien à l'ancien maître flamand. Avec Sweelinck, l'on peut dire que la chanson franco-flamande disparaît en tant que forme artistique vivante. Mais la tradition du contrepoint finement ouvragé demeure dans les Provinces du Nord. Un certain J.-S. Bach en recueillera quelque jour l'héritage.

(4) Castro, Feignient, Turnhout, Cornet se trouvent réunis dans La Fleur des chansons en 3 parties (Phalèse, 1574), qui est le plus volumineux recueil de chansons à 3 voix du XVI[e] siècle.

CONCLUSION

La chanson traditionnelle, après 1600, ne rencontre plus guère d'amateurs en France. Guillaume Boni, cependant, est réédité à Paris jusqu'en 1624. Dans les Flandres, où la tradition polyphonique reste plus vivace, l'on réimprime encore Sermisy et Sandrin dans les années 1640. Mais plus tard, c'est sous la forme de l'*air* que la chanson polyphonique pénétrera dans l'opéra de Lully. Que l'on écoute par exemple le chœur « Tout mortel doit ici paraître » à l'acte IV d'*Alceste :* l'on y percevrait encore un écho de la musique de Claude Le Jeune.

Après trois siècles d'oubli, la chanson polyphonique sera exhumée peu à peu à l'époque romantique, grâce aux efforts de E.-A. Choron (1771-1834), puis de Joseph Ney, prince de la Moscowa. Ce dernier, suivant l'exemple des Anglais *(Ancient Concerts),* fonda à Paris en 1843 une « Société de Musique vocale, religieuse et classique ». Celle-ci permit à un public aristocratique de redécouvrir, entre autres, la *Pavane* de Thoinot Arbeau, *Fuyons tous d'amour le jeu,* de Lassus, et surtout *La Bataille* de Janequin, qui, selon un critique de *La France musicale,* « électrisa le noble auditoire ». Mais les chanteurs de l'époque, habitués aux airs d'opéras et aux romances de salon, ne s'habituaient qu'à grand'peine à la discipline vocale qu'exige la polyphonie ancienne : « Jamais nous n'avions entendu exécuter avec un tel ensemble ce morceau d'une excessive difficulté *(La Bataille),*

que Choron fit étudier pendant deux ans, et que ses élèves ne purent jamais rendre qu'imparfaitement », écrivait Ad. Adam en 1844. Joseph Ney édita — du mieux qu'il put — la musique exécutée à ses concerts. Mais il faudra attendre 1894 pour que naisse la première collection « scientifique » d'œuvres de la Renaissance, celle d'Henry Expert, qui rend aujourd'hui encore d'inappréciables services. Faute de crédits, Expert ne put mener à bien tous ses projets ; certaines de ses éditions durent même s'arrêter en cours de route (Costeley, Le Jeune, Regnard, Du Caurroy...). Ces dernières années, en France et surtout aux Etats-Unis, de nouvelles collections ont rendu accessibles les œuvres de certains auteurs qui auparavant n'étaient guère connus que de nom. L'histoire de la chanson polyphonique peut aujourd'hui être saisie dans ses grandes lignes. Mais la récente remise en lumière de musiciens jusque-là négligés, comme J. Servin ou D. Phinot, nous montre qu'il reste encore bien des voies à explorer dans le paysage musical de la Renaissance.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

I. — Etudes générales. Bibliographies

Histoire de la musique, Paris, NRF/Pléiade, 1960, vol. I (art. de G. Thibault, G. Birkner, P. Chaillon, F. Lesure).

Reese (G.), Music in the Renaissance, New York, 1959.

Musique et poésie au XVI^e siècle, Paris, CNRS, 1954.

Lesure (F.), Poets and Musicians of the French Renaissance, New York, 1955.

— Musique et musiciens français du XVI^e siècle, Genève, 1976.

La Chanson à la Renaissance, p.p. J.-M. Vaccaro, Tours, 1981.

Ouvrard (J.-P.), La Chanson polyphonique française du XVI^e siècle, Guide pratique, Dijon et Paris, 1982.

Répertoire international des Sources musicales (recueils imprimés, XVI^e-XVII^e siècles), p.p. F. Lesure, München-Duisburg, 1960.

Heartz (D.), Pierre Attaingnant, Royal Printer of Music, Berkeley et Los Angeles, 1969.

Pogue (S.), Jacques Moderne, Lyon Music Printer of the XVIth Century, Genève, 1969.

Meissmer (U.), Der Antwerpener Notendrucker Tylman Susato, Berlin, 1967, 2 vol.

Lesure (F.) et Thibault (G.), Bibliographie des éditions musicales de N. Du Chemin, Paris, 1953.

— — Bibliographie des éditions de A. Le Roy et R. Ballard, Paris, 1955.

Thibault (G.) et Perceau (F.), Bibliographie des poésies de Ronsard mises en musique au XVI^e siècle, Paris, 1941.

Stellfeld (J.), Bibliographie des éditions musicales plantiniennes, Bruxelles, 1949.

II. — Etudes particulières

Adams (C. S.), The three-part Chanson during the XVIth Century (thèse, Univ. of Pennsylvania, 1974).

Brown (H. M.), Music in the French Secular Theater 1400-1550, Cambridge, Mass., 1963.

Finscher (L.), Loyset Compère, Life and Works, Rome, 1964.

Gerold (Th.), Chansons populaires des XV^e et XVI^e siècles, Strasbourg, 1913, et Genève, 1976.

Haar (J.) (éd.), Chanson and Madrigal 1480-1530, Cambridge, Mass., 1964.

Lowinsky (E.) (éd.), Josquin des Prés, Londres, 1976.

Osthoff (H.), Josquin Desprez, Tutzing, 1962-1965, 2 vol.

Picker (M.), The Chanson Albums of Marguerite of Austria, Berkeley et Los Angeles, 1965.

Bernstein (L. F.), The Parisian Chanson : problems of style and terminology, Journal of the American Musicological Society, 1978.
Cazeaux (I.), The Secular Music of Claudin de Sermisy (thèse, Columbia Univ., 1961).
Cunningham (C.), Etienne du Tertre and the mid-XVIth Century Parisian chanson, Musica Disciplina, 1971.
Margolin (J.-C.), Erasme et la musique, Paris, 1965.
Ouvrard (J.-P.), La Chanson polyphonique franco-flamande autour de 1530-1550 comme lecture du texte poétique (thèse, Univ. de Tours, 1979).
Saulnier (V.-L.), Dominique Phinot et Didier Lupi, musiciens de Cl. Marot et des marotiques, Revue de Musicologie, 1959.
Trotter (R.), The Franco-Flemish Chansons of Thomas Crecquillon (thèse, Univ. of South Carolina, 1957).
Bonnifet (P.), L'Union de la musique et du verbe dans Le Printemps de J.-A. de Baïf (thèse, Univ. de Paris IV, 1980).
Botticher (W.), Orlando di Lasso und seine Zeit, Cassel, 1958.
Carruth (C.), Antoine de Bertrand, French Chromatic Chanson Composer (thèse, Baylor Univ., 1961).
Hoekstra (G.), The Chansons of André Pevernage (thèse, Ohio State Univ., 1975).
Levy (K. J.), The Chansons of Claude Le Jeune (thèse, Princeton Univ., 1955).
Rioux (N.), Vau de Ville, Voix de Ville and Vau de Vire, a study in monophonic popular music (thèse, West Virginia Univ., 1979).
Verchaly (A.), Le Recueil authentique des chansons de Jehan Chardavoine, Revue de Musicologie, 1963.
Walker (D. P.), The Rhythm and Notation of Musique mesurée à l'antique, Musica Disciplina, 1950.
Yergeau (L.), La Musique de Claude Le Jeune (thèse, Univ. de Paris IV, 1982).
Zadoff (N.), Mellange d'Orlande de Lassus, 1576 (thèse, Univ. de Tours, 1979).

N.B. — Pour une bibliographie des éditions modernes de chansons, on se reportera aux index établis par J.-P. Ouvrard dans son ouvrage La Chanson polyphonique française du XVI[e] siècle (cité ci-dessus).

INDEX DES PRINCIPAUX COMPOSITEURS CITÉS

Arcadelt (J.), 15, 67, 69, 70, 77, 84-86, 90, 91, 110.

Bertrand (A. de), 66, 72, 74, 75, 90, 101-105.
Boni (G.), 66, 75, 80, 105-106, 118, 121.
Bonnet (P.), 80, 108-109.
Boyvin (J.), 17, 46, 47.

Caietain (F. M.), 66, 80, 99-100, 108.
Castro (J. de), 77, 80, 81, 111, 118-119.
Certon (P.), 15, 38-40, 61, 64, 66, 67, 69, 79, 83-84, 88, 92, 94, 107.
Clemens non Papa (J), 55-57, 81.
Cléreau (P.), 80, 107.
Compère (L.), 5, 7, 8, 10, 20.
Costeley (G.), 65, 67, 72, 79, 80, 88-90, 116, 120.
Créquillon (Th.), 13, 52, 57-59, 81, 116, 119.

Du Caurroy (J.), 67, 100.
Du Tertre (E.), 15, 45-46.

Févin (A. de), 8.

Gardane (A.), 15, 22, 51, 86.
Gentian, 15, 17, 46.
Gervaise (Cl.), 15, 47-48.
Gombert (N.), 13, 53, 54-55.
Goudimel (Cl.), 64, 66, 79, 80, 86-88, 91.

Hesdin (N.), 15, 20, 42.

Jacotin, 15, 42.
Janequin (Cl.), 13, 15, 17, 20, 21, 27-38, 46, 47, 52, 64, 66, 79, 80, 86, 88, 91, 92, 95, 99, 110, 121.
Josquin des Prés, 9, 10, 15, 52, 55, 59, 91.

La Grotte (N. de), 67, 80, 91, 107.
La Rue (P. de), 7, 8, 10.
Lassus (R. de), 38, 52, 66, 72, 79, 80, 81, 90, 91, 93, 111-117, 118, 120, 121.
Le Blanc (D.), 80, 108.
Le Heurteur (D.), 14, 15, 20, 42.
Le Jeune (Cl.), 66, 67, 71, 73, 74, 80, 81, 91, 92-99, 100, 108, 121.
Le Roy (A.), 69, 79, 84.
Lupi (D.), 15, 42, 47.

Manchicourt (P. de), 52, 59, 81.
Mauduit (J.), 71, 80, 100.
Monte (Ph. de), 77, 80, 81, 117-118.
Mouton (J.), 7, 8, 10, 91.

Ninot le Petit, 7.

Passereau, 41, 91, 92, 118.
Pevernage (A.), 81, 119.
Phinot (D.), 15, 44-45, 91.
Planson (J.), 80, 109.

Regnard (F.), 80, 81, 120.

Sandrin (P.), 15, 43-44, 85, 121.
Sermisy (Cl. de), 9, 11, 13, 15, 20, 21, 23-27, 55, 59, 86, 88, 107, 110, 115, 116, 117, 121.
Servin (J.), 80, 90.
Sweelinck (J. P.), 81, 120.

Van Wilder (Ph.), 91, 114, 119.
Vicentino (N.), 91, 101.

Willaert (A.), 51, 53-54, 91, 96, 97, 116.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

PROLOGUE. — **Des publications de Petrucci à celles d'Attaingnant (1501-1528)** 5

I. La chanson rustique à 4 voix, 5. — II. La chanson à 3 voix, 8. — III. Josquin des Prés et le « style josquinien », 9. — IV. L'influence italienne, 10.

PREMIÈRE PARTIE

DES « CHANSONS NOUVELLES » D'ATTAINGNANT AUX « AMOURS » DE RONSARD (1528-1552)

CHAPITRE PREMIER. — **La nouvelle chanson** 13

I. Les débuts de l'imprimerie musicale en France : P. Attaingnant, J. Moderne, 14. — II. Aspects littéraires de la chanson, 15. — III. Aspects musicaux, 18.

CHAPITRE II. — **Les chefs de file : Sermisy, Janequin, Certon** 23

I. Claudin de Sermisy, 23. — II. Clément Janequin, 27. — III. Pierre Certon, 38.

CHAPITRE III. — **Les petits maîtres** 41

I. Passereau et la chanson des années 1530, 41. — II. La génération de 1540 : Sandrin, Phinot, Du Tertre, 43.

CHAPITRE IV. — **La chanson française hors de France** .. 51

I. Editeurs italiens et flamands, 51. — II. La chanson franco-flamande : Willaert, Gombert, Clemens non papa, Créquillon, 52.

DEUXIÈME PARTIE

MUSIQUE ET HUMANISME DES « AMOURS » DE RONSARD A LA MORT DE CLAUDE LE JEUNE (1552-1600)

Chapitre Premier. — Musique et poésie : la nouvelle alliance 61

I. Les théories humanistes : Pontus de Tyard, 62. — II. Ronsard et la musique : le supplément musical des *Amours* de 1552, 63. — III. Baïf et l'Académie de Poésie et de Musique, 64. — IV. Formes poétiques et formes musicales : le sonnet, 65. — V. Les poèmes mis en musique, de Ronsard à Desportes, 66.

Chapitre II. — Les tendances nouvelles de l'écriture musicale 69

I. Voix-de-ville et Air ; le recueil de Chardavoine, 69. — II. Les chansons « mesurées à l'antique », 71. — III. Le chromatisme, 72. — IV. Le madrigalisme, 74.

Chapitre III. — Les éditeurs 79

I. La nouvelle génération des éditeurs français : Du Chemin, Le Roy et Ballard, 79. — II. Les éditeurs flamands, 81.

Chapitre IV. — Les compositeurs 83

I. P. Certon, A. Le Roy et les voix-de-ville, 83. — II. Jacques Arcadelt entre France et Italie, 84. — III. Tradition et modernisme : Goudimel, Costeley, Servin, 86. — IV. L'école de Josquin et l'esprit nouveau : les *Mélanges* de Le Roy et Ballard (1560 et 1572) et de P. Certon (1570), 91. — V. Claude Le Jeune : Chansons polyphoniques et Airs mesurés, 92. — VI. Autour de Cl. Le Jeune : Caïetain, Mauduit, Du Caurroy, 99. — VII. Madrigalisme et tradition française : A. de Bertrand, G. Boni, 101. — VIII. La *Chanson en forme d'Air*, de P. Cléreau à J. Planson, 107. — IX. Quelques petits maîtres, 110.

Chapitre V. — Roland de Lassus et la chanson franco-flamande 111

I. Roland de Lassus (1532-1594), 111. — II. La chanson franco-flamande et l'italianisme : Ph. de Monte, J. de Castro, A. Pevernage, 117. — III. Autres compositeurs des Flandres, 119.

Conclusion 121

Bibliographie sommaire 123

Index des principaux compositeurs cités 125

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Février 1984 — N° 29 499

que sais-je?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2130 **Le droit de l'urbanisme** (J. Chapuisat)

2131 **L'économie sociale** (A. Neurrisse)

2132 **Le droit des biens** (J.-L. Bergel)

2133 **La rhétorique** (O. Reboul)

2134 **La country-music** (G. Herzhaft)

2135 **La divination dans l'Antiquité** (R. Bloch)

2136 **La criminologie** (G. Picca)

2137 **Histoire de l'administration française** (G. Thuillier et J. Tulard)

2138 **La Hongrie** (H. Smotkine)

2139 **La physique nucléaire** (D. Blanc)

2140 **La politique extérieure de la Chine populaire** (F. Joyaux)

2141 **La thalassothérapie** (J.-B. Renaudie)

2142 **Les nouveaux médias** (F. Balle et G. Eymery)

2143 **La gendarmerie** (H. Haenel et R. Pichon)

2144 **Les perversions sexuelles** (G. Bonnet)

2145 **Le roman noir français** (J.-P. Schweighaeuser)

2146 **Les associations syndicales de propriétaires** (E. Ayoub)

2147 **Le tourisme en France** (G. Cazes)

2148 **Microsociologie de la famille** (J. Kellerhals, P.-Y. Troutot et E. Lazega)

2149 **Le récit** (J.-M. Adam)

2150 **Les taux d'intérêt** (F. Aftalion et P. Poncet)

2151 **Le mélodrame** (J.-M. Thomasseau)

2152 **La géographie des télécommunications** (H. Bakis)

2153 **La neurolinguistique** (C. Bouton)

2154 **Les inégalités sociales** (R. Girod)

2155 **La pédagogie expérimentale** (G. Mialaret)

2156 **Baudelaire et la modernité poétique** (D. Rincé)

2157 **Les méthodes de prévision** (B. Coutrot et F. Droesbeke)

2158 **Les troubles du langage chez l'enfant** (P. Aimard)

2159 **La vente par téléphone** (J.-P. Lehnisch)

2160 **Les politiques étrangères des grandes puissances** (C. Zorgbibe)

2161 **Le droit civil** (C. Atias)

2162 **Le commerce Est-Ouest** (C. Lachaux)

2163 **Les professions libérales** (J. Vagogne)

2164 **Les marchés à terme** (J. Cordier)

2165 **L'analogie** (Ph. Secretan)

2166 **La politique industrielle** (P. Maillet)

2167 **L'audit opérationnel** (J. Raffegeau et D. de Menonville)

2168 **L'hospitalisation des enfants** (L. Rossant)

2169 **Les loisirs en Grèce et à Rome** (J.-M. André)

2170 **Les Jacobins** (G. Maintenant)

2171 **Textes politiques français** (S. Rials)